# TUDOR CHIRILĂ

INTEGRAL

Cei care au curiozitatea să compare înregistrările de studio ale unor piese editate pe vinil de trupe de vârf din Mid Sixties cu înregistrările aceloraşi piese interpretate de aceleaşi trupe făcute în timpul unor concerte ţinute în Late Sixties vor constata că armoniile săltăreţe şi simpliste ale rockului de până atunci făcuseră loc unui tempo mai lent, unor interminabile solouri de chitară electrică, efecte adăugate electronic (cum ar fi reverbul accentuat), neaşteptate inserţii de instrumente exotice, intervenţii vocale suplimentare, percuţie auxiliară şi solouri lungi de tobe. Cuvintele acum erau răzleţite prin instrumentaţia care acaparase totul, uneori dispărute complet iar versurile care apăreau în muzica astfel plămădită erau de cele mai multe ori viziuni suprarealiste. Stranii pasaje din melodiile şi incantaţiile arhetipale (celtice, amerindiene) se insinuau în discursul muzical, accentuând senzaţia de transă, de atmosferă hipnotică. India, în special, îşi trimisese mesagerii, sub formă de sitar şi tablá. Plaja dintre rock şi folk începea să se îngusteze, uneori dispărând complet pentru a reapărea apoi, ca într-o mişcare de flux-reflux. Părea că lumea de dincolo îşi deschisese zăgazurile şi cursese peste lumea de dincoace, împreunându-se una cu alta, că vocile sferelor din înalturi începuseră să le şoptească muritorilor imne în limbile lor celeste în timp ce-i levitau peste munţi croiţi din valuri şi oceane săpate în stânci, că Veşnicele Plaiuri Ale Vânătoarei înghiţiseră parkingurile şi supermarketurile la climaxul unei aurore boreale. Curând, albumele de studio au început să fie compuse în acest trend, unele din ele rămase antologice.

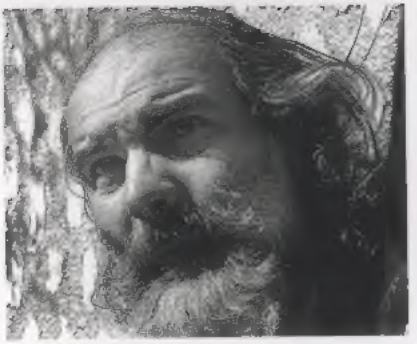
Rock'n'rollul Anilor '50 devenise o muzică pentru copii.

ISBN 978-606-992-773-1

INTEGRAL
eintegral.ro

TUDOR CHIRILĂ

PSYCHEDELIA REFLECTATĂ ÎN ROCKUMENTARE



Tudor Chirilă este producător și regizor artistic în TVR. Născut în 1961 la Oradea, oraș în care a crescut și s-a format, a absolvit IATC „I. L. Caragiale" București în 1987 cu specializarea regie teatru, film și televiziune la clasa prof. Cătălina Buzoianu. Între 1987-1992 a fost regizor artistic prin mai multe teatre din țară, apoi zece ani profesor la Facultatea de Teatru a Universității Babeș-Bolyai. Din 2002 este angajat al TVR. A obținut de-a lungul anilor premii și nominalizări în țară și străinătate pentru teatru (dramă și animație) și televiziune (film documentar și teleplay). Până în prezent, este singurul realizator tv din România care a urcat în topul audienței pe interval orar cu film documentar (conform măsurătorilor Kantar Media). În 2015 și-a susținut la UNATC „I. L. Caragiale" București teza de doctorat în specializarea cinematografie și media, conducător științific fiindu-i Laurențiu Damian.

foto credit: Cristian Rusu (2015)

Tudor Chirilă

# Psychedelia

reflectată în

ROCKUMENTARE

Colecția: CoMedia
Coperta: Gelu ISPAS
Ilustrațiile copertei: Katavyentos

**Descrierea CIP a Bibliotecii Nationale a României**
**CHIRILĂ, TUDOR** / Psychedelia reflectată în rockumentare /
Tudor Chirilă - București: Integral, 2025
ISBN 978-606-992-773-1
78

© INTEGRAL, 2025
Editor: Costel POSTOLACHE
Tehnoredactor: Gelu ISPAS
Tipărit în România

Orice reproducere, totală sau parțială, a acestei lucrări,
fără acordul scris al editorului, este strict interzisă
și se pedepsește conform Legii dreptului de autor.
ISBN 978-606-992-773-1

Tudor Chirilă

# PSYCHEDELIA

reflectată în
ROCKUMENTARE

INTEGRAL

*I'd trade all my tomorrows for a single yesterday...*

Aş da toate zilele mele de mâine pentru o singură zi de ieri...

(vers din cântecul *Me And Bobby McGee*
de Kris Kristofferson şi Fred Foster)

# CUPRINS

Introducere ..... 13

## PARTEA I – PSYCHEDELIA

**1 CÂTEVA DATE ALE EREI PSIHEDELICE** ..... 29
1.1 Fenomenul *Baby Boom* ..... 29
1.2 Războiul zis Rece ..... 33
1.3 Moştenirea generaţiei *beat* ..... 61
1.4 „Sacramentul" noii „religii": LSD ..... 70
1.5 Apostolii „acidului": The Merry Pranksters ..... 81
1.6 „Revoluţia" hippie ..... 90
1.7 Un loc iconic pe hartă: Berkeley University ..... 119
1.8 Sindromul Vietnam ..... 127

**32 TENDINŢE ALE FILMULUI DOCUMENTAR ÎN ANII '60** .... 145
2.1 „Strămoşul" Isidore Isou: „Traité de bave et d'éternité" ..... 145
2.2 Jean Rouch ca precursor: „Moi, un noir" ..... 155
2.3 Canadienii „Revoluţiei liniştite": „Les Raquetteurs" ..... 158

2.4 O întreprindere salutară: Drew Associates ..... 161
2.5 Jean Rouch ca inițiator:
„Chronique d'un été" (Paris, 1960) ..... 164
2.6 Documentarele nu mai sunt „plicticoase" ..... 170
2.7 Asaltul *Light Brigade* al avangardei ..... 174
2.8 Documentarul *noir* ..... 176
2.9 O comunitate cinematografică New Left: *Newsreel* ..... 177

**3 MUZICA ROCK, NOUA CHARISMA** ..... 182
3.1 Fenomenul *The American Folk Revival* ..... 182
3.2 *„Let's Rock'n'Roll!"* ..... 188
3.3 Supremație subculturală în Mid Sixties ..... 193
3.4 Fenomenul *The British Invasion*, primul val ..... 199
3.5 Idiomul *Acid Rock* ..... 204
3.6 *Woodstock Nation* ..... 211

**4 DOCUMENTARE ÎN PSYCHEDELIA** ..... 223
4.1 „Mondo Mod" ..... 223
4.2 „The Hippie Temptation" ..... 228
4.3 „Something's happening: The hippy revolt" ..... 237
4.4 „Tonite let's all make love in London".
Metoda Whitehead-Palmer (1) ..... 243
4.5 „Revolution" ..... 248
4.6 „Like it is" ..... 252
4.7 Opera lui Ben Van Meter ..... 255
4.8 „You Are What You Eat (YAWYE)", 1968 ..... 259

# PARTEA A II-A – ROCKUMENTARELE


**5 *„THE UNWASHED PHENOMENON"*: BOB DYLAN ŞI EFECTUL RENALDO AND CLARA** ..... 267

5.1 O capodoperă [încă] beat: „Don't look back" ..... 267

5.2 Turnura psihedelică: „Eat the document" ..... 279

5.3 Recidiva lui Dylan: „Renaldo and Clara" ..... 286

5.4 Prozelitismul lui Dylan: „I'm not there". Efectul „Renaldo and Clara" ..... 294

**6 FENOMENUL THE BRITISH INVASION – PRIMUL VAL, THE BEATLES ŞI THE ROLLING STONES** ..... 300

6.1.1 Filmul începutului – lumina: „What's happening! The Beatles in the USA" ..... 300

6.1.2 Filmul sfârşitului – Întunericul: „Let It Be" ..... 302

6.2 The Rolling Stones ..... 315

6.2.1 Despre minunatele începuturi. „Charlie is my darling" ..... 315

6.2.2 O operă eclectică în exces: „Sympathy for the Devil" ..... 324

6.2.3 Cronica unui dezastru în Psychedelia: „Gimme Shelter" ..... 336

6.2.4 Un rockumentar Noir: „Cocksucker Blues" ..... 355

**7 MARILE FESTIVALURI** ..... 366

7.1 Zorii în Psychedelia: „Festival", 1963-66/1967" ..... 366

7.2 Manifestul The Summer Of Love: „Monterey Pop", 1967/1968, Metoda Pennebaker, Efectele Monterey şi Anti-Monterey ..... 381

7.3 Rockumentarul aproape dispărut al unui eşec european de proporţii: „Rome Goes Pop", 1968 ..... 395

7.4 Nava-amiral: „Woodstock", 1969/1970, Metoda Scorsese-Schoonmaker şi Obsesia Woodstock ..... 405

7.5 O aventură rock în Texas:
„Got No Shoes, Got No Blues", 1969 ..... 425
7.6 Un regal folk în California:
„Celebration at Big Sur", 1969/1971 ..... 434
7.7 Agonia unei ere revolute:
„The Day The Music Died", 1970/1977 ..... 447
7.8 Un exerciţiu à l'italienne:
„Perche pagare per essere felici!!", 1969-70/1971 ..... 463
7.9 Woodsock-ul Europei: „Stomping Ground", 1970/1971 ..... 469
7.10 O capodoperă a crepusculului:
„Message to Love", 1970/1995 ..... 482
7.11 Manifestul copiilor curcubeului:
„Glastonbury Fayr", 1971/1972 ..... 503
7.12 Woodstock-ul antipozilor: „Sunbury", 1972 ..... 515

**8 MARILE CONCERTE** ..... 521
8.1 Primatul televiziunii – „The T.A.M.I. Show", 1964,
„The Big T.N.T Show", 1966,
„New Musical Express Poll Winner's Concert", 1965 ..... 521
8.2 Soare în Mid Sixties:
„The Beatles At Shea Stadium", 1965/1966 ..... 528
8.3 O fantezie marca Mick Jagger:
„The Rolling Stones Rock'n'Roll Circus", 1968/1996 ..... 535
8.4 Disoluţia unei legende rock în carne şi oase:
„Farewell Concert", 1968/1969 ..... 541
8.5 Rock events în Hyde Park:
„The Stones In The Park", 1969 şi „Blind Faith London Hyde Park 7th of June 1969", 1969/2006 ..... 548
8.6 O capsulă acid în Regatul Unit: „Supershow", 1969 ..... 558

8.7 Mărturia unui maraton cu memorabile incidente:
„Midsummer Rock", 1970 ..... 563
8.8 Două titluri San Francisco Rock:
„San Francisco Rock: A Night At The Family Dog", 1970
şi „Fillmore", 1971/1972 ..... 568
8.9 Două neîmpliniri ale unui maestru consacrat: „Sweet Toronto",
1969/1971 şi„Keep On Rockin'", 1969/2000 ..... 578
8.10 O legendă pe tărâm de legendă:
„Jimi Plays Berkeley", 1970/1971 ..... 586
8.11 Amurg în Psychedelia: „Ten For Two: The John Sinclair
Freedom Rally", 1971/1972 ..... 596
8.12 Un episod iconic în Secolul XX:
„The Concert For Bangladesh", 1971/1972 ..... 603
8.13 Concertul de pe Wembley al unei generaţii revolute:
„The London Rock and Roll Show", 1972/1973 ..... 608

**9 LEGENDE PSIHEDELICE** ..... 615
9.1 Donovan: „A Boy Called Donovan", 1966 ..... 615
9.2 The Velvet Underground:
„The Explodig Plastic Inevitable", 1966 ..... 622
9.3 Jimi Hendrix: „Experience", 1968 ..... 638
9.4 The Doors: „The Doors Are Open", 1968 ..... 643
9.5 Janis Joplin: Janis Joplin And Her Group Sweden 1969 ..... 650
9.6 Simon and Garfunkel:
„Simon and Garfunkel: Songs of America", 1969 ..... 657
9.7 The Incredible String Band:
„Be Glad For The Song Has No Ending", 1970 ..... 663
9.8 Frank Zappa: „Frank Zappa VPRO", 1970 ..... 669
9.9 Pink Floyd: „Pink Floyd London '66-'67" şi
„Pink Floyd: Live at Pompeii", 1972 ..... 679

**10 SPIRITUL „ACID"** ..... 691
10.1 „The Acid Test", 1964-66/Anii '90 ..... 691
10.2 „All My Loving", Metoda Whitehead-Palmer (2), 1968 ..... 697
10.3 „Bed Peace", 1969/201 ..... 702
10.4 „San Francisco", 1968 ..... 714
10.5 „Rope Ladder To The Moon:
A Film About Jack Bruce", 1970 ..... 720
10.6 „Groupies", 1970 ..... 731
10.7 „Rainbow Bridge", 1970/1972 ..... 738
10.8 „Sing Sing Thanksgiving", 1972/1974 ..... 744
**11 SPIRITUL ITINERANT** ..... 749
11.1 „Carry It On", 1969/1970 ..... 749
11.2 „Medicine Ball Caravan", 1970/1971 ..... 756
11.3 „Festival Express", 1970/2003 ..... 768
11.4 „There Is An Ocean", 1970 ..... 778
11.5 „Mad Dogs And Englishmen", 1970/1971 ..... 786
11.6 „Ginger Baker In Africa", 1971/1973 ..... 795
**ÎN LOC DE ÎNCHEIERE** ..... 805
**EPILOG** ..... 815
**CRONOLOGIA ROCKUMENTARELOR ANALIZATE** ..... 817
**BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ** ..... 825
**FILMOGRAFIE SELECTIVĂ** ..... 832

# INTRODUCERE

Prin Era Psihedelică înţelegem acel interval-deceniu al secolului XX scurs din primii Ani '60 până în primii Ani '70 rămas ca un simbol al mutaţiilor profunde în mentalul colectiv, al schimbărilor radicale în plan social şi artistic generate de fronda socială extremă dublată de viziunile specifice induse prin folosirea de droguri psihedelice în vederea creării unor stări de conştienţă alternative. Tumultul astfel născut va duce la încurajarea unităţii interumane, a stării de empatie, a comunităţilor alternative, la sfărâmarea frontierelor la propriu şi la figurat, la creşterea conştientizării politice la apogeul Războiului Rece dublată de contestarea autorităţii statale, nu arareori în forme violente. Un alt vector l-a constituit repudierea în termeni duri a moralităţii conformiste şi consumiste tip *middle class*. Iniţial o stare de spirit anglo-saxonă, va încinge curând întreaga planetă, cu forme pregnante de manifestare în democraţiile autentice şi cu altele estompate în dictaturile pseudo-democratice din Lagărul Comunist şi unele ţări din Lumea a Treia (aproape integral imersată în alte forme de dictatură).

Personal, am stabilit ca repere temporale convenţionale: mai întâi, ca debut, 22 noiembrie 1963 – data asasinării preşedintelui John Fitzgerald Kennedy, rămasă ca cea mai mare traumă a Americii, o răsturnare a sistemului de valori în plan politico-social pentru mulţi inidivizi şi numeroase grupuri şi generatoare de mutaţii socio-umane profunde; mai apoi, ca final, 28 iulie 1973 – data mega-evenimentului rock Summer Jam at Watkins Glen,

la care Guinness Book of Records înregistrează peste 600.000 de participanți – aceasta fiind cea mai mare „Adunare a Triburilor" (*Gathering of Tribes*) din istoria SUA, apărută ca urmare a imensului entuziasm generat printre tineri de începutul efectiv al retragerii trupelor americane din Vietnam spre finele administrației Nixon, după Acordurile de Pace de la Paris. (Au concertat atunci, într-o singură zi, The Allman Brothers Band, Grateful Dead și The Band.) S-a remarcat că evenimentul a fost placa turnantă între Era Psihedelică și mentalitatea din Anii '70, momentul în care sloganul contraculturii hippie, *„Peace!"*, a fost înlocuit cu cel de *„Party!"*, propriu erei succesive *glam*[1].

Așadar, un deceniu care a remodelat look-ul planetei aproximativ între aceste două repere temporale (subliniez!, alese în mod convențional). O remodelare prin contestarea fără concesii din partea celor tineri a unor concepte precum The American Dream ori The American Way Of Life, promovate de Establishmentul transatlantic ca un adevărat opium pentru o societate ajunsă sub nefericita zodie a consumismului postbelic obedient (contestare preluată și adaptată și de tinerii altor țări cu adevărat libere, în special transoceanice). Prin lupta pentru drepturi civile în SUA, cu răsunet efectiv planetar; prin vehementele proteste studențești peste tot în lumea ferită de dictatură (și chiar în dictaturi); prin mișcarea hippie și ideea de comunitate alternativă totală, prin pacifism și ceea ce eu numesc Sindromul Vietnam[2]; prin Noua Stângă (New Left) și urmările mai puțin senine ale tuturor acestora (radicalismul, extremismul și finalmente terorismul care au însângerat următoarul deceniu[3]); prin revoluția

[1] De la curentul *glam rock*, lansat în primii Ani Șaptezeci.

[2] Vezi 1.8.

[3] Menționez în treacăt organizații precum The Weather Underground, Rote Armee Fraktion, Le Brigate Rosse etc.

sexuală și mișcarea feministă; prin ecologism și envirnonmentalism. Toate acestea au fost exacerbate pe fondul consumului general de droguri psihedelice, în special LSD (tolerat, ba chiar încurajat inițial de oficialități și interzis în California și alte state abia în 6 octombrie 1966), stare de fapte care a generat așa-numita „conștiență alternativă", indusă de viziuni și reacții specific, individuale sau de grup. Și, nu în ultimul rând, un deceniu care a remodelat lumea prin muzica rock. O lume care, la finele erei, va arăta cu totul și cu totul altfel decât până atunci, fără a mai reveni vreodată la status-ul anterior.

Exotismul și seducția erei „acide" a constituit un veritabil magnet pentru cineaștii amatori ori profesioniști, filmografiile fiind de-a dreptul impresionante – noi și noi titluri adăugându-se lunar, probabil pe întreaga planetă. Exceptând Al Doilea Război Mondial, nicio perioadă a Secolului XX nu a adunat atâtea titluri de film documentar precum Era Psihedelică. Distingem patru categorii în care extrem de numeroase producții filmice despre Anii Șaizeci pot fi împărțite, rockumentarele și folkumentarele fiind, desigur, cele care ne interesează direct, astfel încât mă voi referi în principal la ele:

Prima categorie (rockumentarele de gradul 1) aparține acelor titluri care au ieșit pe piață în epocă, adică în cursul acelor anume ani sus-menționați, influențând și modelând în mod direct Era Psihedelică. Unele au fost de-a dreptul emblematice și creatoare de istorie a filmului documentar – cum ar fi „Don't Look Back"[4] sau „Monterey Pop"[5] ale lui D. A. Pennebaker (1967, respectiv 1968) ori „Woodstock"[6] (Premiul Oscar în 1970), despre turnee

[4] Vezi 5.1.

[5] Vezi 7.2.

[6] Vezi 7.4.

ori festivaluri rock rămase peste timp ca semne iconice ale generației etc.

A doua categorie (rockumentarele de gradul 2) este dată de cele care au apărut mai târziu, *post-factum*, deci neinfluențând publicul timpului lor, folosind însă exclusiv materiale de arhivă filmate în epocă, așa cum e de exemplu magnificul film al lui Murray Lerner ieșit la public în 1996 „Message To Love: The Isle Of Wight Festival"[7], al cărui montaj este alcătuit din filmări de la memorabilul festival rock din 1970. Sau, „The Day The Music Died"[8] al lui Bert Tenzer, filmat în 1970 și lansat abia în 1977, când Psychedelia era deja o splendidă aducere aminte. Sau cel al aventurii atinsă de unicitate „Festival Express"[9], filmat în 1970 dar ieșit la public 23 de ani mai târziu.

A treia categorie (rockumentarele de gradul 3), de departe cea mai numeroasă, o constituie acele producții care apar de asemenea mai târziu în timp, dar care folosesc alături de materialul de arhivă foto-video (uneori inedit, însă de multe ori împrumutat, în special interviuri cu „supraviețuitorii", cum ar fi „Flashing On The Sixties: A Tribal Document" din 1990 de Lisa Law[10] (după pe cartea ei cu același nume). Ori „25x5: The Continuing Adventures Of The Rolling Stones" – documentar crucial despre supertrupa britanică (1993, Nigel Finch). Sau „Jimi Hendrix" din 1973 ori „Janis" al lui Howard Alk din 1974 – primul documentar amplu despre Janis Joplin. Ori „The Beatles Revolution" din 2000, în care o pleiadă de staruri de tot felul explică în ce mod muzica celor patru băieți din Liverpool (care apar aici doar în materiale de arhivă)

---

[7] Vezi 7.10.

[8] Vezi 7.8.

[9] Vezi 11.2.

[10] Fotograf de renume. În Anii '60 a fost membră a comunității hippie Hog Farm, condusă de Wavy Gravy.

le-a atins și influențat viețile. Această categorie se mărește continuu cu noi și noi producții, aidoma unui univers în expansiune și constituie o imensă sursă de noi informații pentru eră, mai mult sau mai puțin inedite.

A patra categorie (rockumentarele de gradul 4) și ultima, cea mai puțin numeroasă, o constituie filmele care conțin exclusiv imagini filmate azi – amintiri, ultime evocări despre Era Psihedelică salvate de la dispariție prin relatări ale supraviețuitorilor, ca de exemplu „The Last Hippie Standing" din anul 2002 în regia lui Marcus Robin, ori „My Hippies" din 2005 de Caleb Clark.

Obiectul studiului de față îl constituie rockumentarele și folkumentarele din primele două categorii. Cu două excepții: „Acid Test"[11], filmat în 1964-'65 și lansat în 1999 și „Festival Express",[12] filmat în 1970 și lansat în 2003 – deci, ambele de gradul 2, dar „cu un picior" în gradul 3. În acestea două, cei care peste ani își aduc aminte despre evenimente sunt chiar aceia din filmările inițiale. În primul caz, intervențiile ulterioare ale personajelor principale au o mică pondere în economia montajului, iar în cel de-al doilea intervențiile se fac exclusiv într-una din ferestrele ecranului compus, fără ruperea contactului direct cu filmarea inițială. La aceste două excepții, mai adăugăm o a treia, într-un alt context: „I'm Not There"[13] al lui Todd Haynes din 2007 – o târzie operă de avangardă în extensia directă a esteticii filmice propusă de Bob Dylan, complet ignorată azi dar nu lipsită de interes.

Principala sursă de informație pentru acest studiu au constituit-o filmele documentare, în special rockumentarele de toate

---

[11] Vezi 10.1.

[12] Vezi 11.2.

[13] Vezi 5.4.

gradele. Am putut constata faptul că numeroase informații oferite de articolele de pe Wikpedia, de pildă, care nu au sursa indicată, provin tocmai din documentarele referitoare la subiectele în cauză. Apoi, uriașul tezaur de informație oferit de Internet (enciclopedii on-line, arhive, site-uri, articole etc.), de multe ori stufos și lipsit de „sistemă", dar fără îndoială cel mai bogat al zilei de azi, cu ramificații arborescente uneori în progresie de-a dreptul geometrică. Că veni vorba, nu mă feresc să spun că mult-contestata Wikipedia s-a dovedit un instrument de nădejde, atât prin articolele consistente în limba engleză despre subiectele Anilor Șaizeci (cele în română sunt, în covârșitoarea lor majoritate, „deocamdată doar un ciot"), cât mai ales prin numeroasele trimiteri.

Volatilitatea Internetului își spune, însă, cuvântul – în anii recenți, multe informații au fost retrase de pe site-urile citate de mine inițial, iar altele noi au apărut în alte locuri. În mod regretabil, bogate site-uri dedicate unui anume eveniment au dispărut în totalitate, probabil odată cu acei *old timers* care le-au întreținut în timpul vieții lor dedicate Erei Psihdelelice – personal, consider aceste pierderi ca fiind ireparabile. A dispărut recent până și site-ul oficial consacrat al lui Janis Joplin – janisjoplin.org (fiind înlocuit însă cu un altul, altfel gestionat: janisjoplin.com).

Consacratele „cărți" (scuze pentru ghilimele!) apar abia pe ultimul loc ca volum de informație.

Dacă punem în ecuație titlul unei cercetări științifice cu o definiție, genul proxim al celei de față este „Era Psihedelică", iar diferența specifică – „documentarul rock". Așadar, nu doar filmul ca atare constituie obiect de interes pentru acest studiu ci, în egală măsură, ceea ce a rămas în afectul nostalgicilor sub numele de Psychedelia – de unde avem partea întâi a cărții, dar și colecția de evenimente și întâmplări semnificative ce împânzesc și

populează ocazional scrierea cu scopul lămuririi contextului, ca și unele scurte elemente biografice absolut esențiale pe alocuri pentru înțelegerea imaginii de ansamblu.

Nu arar am ales să „povestesc" filmul – practică dezavuată de critici. Asta, deoarece multe dintre filme sunt inaccesibile, iar momentele respective, definitorii pentru eră.

Trebuie să spun de la bun început că, uneori, evenimentul în sine a fost mult mai însemnat în epocă decât transpunerea sa filmică. Dacă avem de-a face, într-adevăr, în acest studiu cu unele dintre capodoperele istoriei filmului în general („Dont Look Back"[14], „Woodstock"[15] în versiunea sa primară, „Message To Love..."[16] etc.), alte rockumentare ilustrând momente de vârf din Era Psihedelică au fost, din păcate, neîmpliniri artistice („Cream's Farewell Concert"[17], „Concert For Bangladesh",[18] „Ten For Two: The John Sinclair Freedom Rally"[19] etc.). Prin forța împrejurărilor și pentru o temeinică înțelegere a realităților, aici neîmplinirea își are și ea drept de cetate.

Și, câteva definiții:

Numesc *subcultură*[20] o subdiviziune a culturii proprie unui grup ori grupuscul social fie public, fie ocult, unificat de idealuri și acțiuni comune, subdiviziune determinată de factori sociologici și antropologici specifici care o individualizează în raport cu cultura dominantă. (Exemple: subcultura orientalistă europeană, ezoterică, cea germanistă, romanică, subcultura literaturii

---

[14] Vezi 5.1.

[15] Vezi 7.4.

[16] Vezi 7.10.

[17] Vezi 8.4.

[18] Vezi 8.10.

[19] Vezi 8.11.

[20] Uneori grafiat „sub-cultură".

sud-americane etc.; în muzică – subcuturile blues, jazz, pop, rock etc.) În interiorul subculturii rock, decelăm mai multe ramificații distincte: acid rock, prog rock, art rock, glam rock, space rock, punk rock, hard rock, heavy metal[21] etc.

Numesc *contracultură*[22] o subcultură caracterizată de antagonism în raport cu cultura dominantă și ca atare considerată subversivă de către aceasta, fapt care îi conferă statutul de opoziție social-politică. (Exemple: contracultura beat, cea hippie, New Left, contracultura punk etc.) Termenul a fost consacrat de sociologul Theodore Rozsak în cartea sa „The Making of a Counterculture", publicată în 1968, la apogeul Psychedeliei și al contraculturii hippie.

**Psychedelia** este numele dat de nostalgici Erei Psihedelice după ce aceasta a încetat să existe. Prin Early Psychedelia se înțelege perioada primilor ani, aproximativ 1964-1966. Mid-Psychedelia sunt anii de mijloc, aproximativ 1967-1969. Iar Late Psychedelia – anii de final, aproximativ 1970-1972.

În fine: numesc *film documentar* acea amplă categorie a expresiei cinematografice nonficționale realizată printr-o diversitate de moduri fără clare delimitări estetice al cărei demers îl constituie înregistrarea, clasarea și conservarea datelor referitoare la realitatea înconjurătoare, indiferent de tipul de suport[23]. Clasarea informațiilor înregistrate în vederea conservării este dată de evantaiul subgenurilor: documentar istoric, artistic, etnografic, analitic descriptiv (al unei realități curente) etc. O precizare *en-passant*: primii autori de film documentar cu operă consistentă ai lumii au fost Alberto Cavalcanti cu „Rien que les heures" – 1926, Walter Ruttmann cu „Berlin: Die Sinfonie der

---

[21] Uneori, toate acestea sunt scrise cu cratimă.

[22] Uneori grafiat „contra-cultură".

[23] Peliculă fotosensibilă, bandă electromagnetică, card digital etc.

Großstadt" – 1927, Dziga Vertov cu „Celovek s kinoapparatom" – 1929. Cum se vede, opere de început de Secol XX puse exclusiv sub semnul obsesiei metropolei. Personal, nu consider că opera anterioară a lui Robert J. Flaherty, considerat de unii critici de film a fi părintele documentarului, ar corespunde definiției. (Filmele lui nu sunt nici măcar din subgenul docudrama – sunt opere de ficțiune plasate în context exotic.)

Rockumentarul și folkumentarul sunt subgenuri îngemănate ale marii familii a filmului documentar care au tezaurizat în mod expres informații despre un dat fundamental al Erei Psihedelice: muzica acesteia. Rockumentar: termen provenind din cuvântul anglo-saxon *rockumentary*, apărut în anii '80 ai secolului trecut, compus din *rock [music]* și *documentary [film]*, având înțelesul de film documentar despre muzica rock. Încă nu există în DEX. Încă nu există nici în Oxford Learner's Dictionaries, varianta online. Îl putem găsi, totuși, pe Wikipedia în limba engleză, în care s-a „strecurat" deja[24]. Folkumentar: termen inventat de mine pentru această carte și derivat din primul, având înțelesul (evident) de film documentar despre muzica folk.

Putem decela trei moduri în care cineaștii s-au apropiat de universal rock în Anii '60, pe care le-am numit „metode" și le-am descris în cuprinsul lucrării la locurile lor. În ordine cronologică, acestea sunt: 1. Metoda Pennebaker, folosită de D. A. Pennebaker la rockumentarul „Monterey Pop", unde avem un discurs filmic narativ-continuu (vezi 7.2); 2. Metoda Whitehead-Palmer, folosită mai întâi de Peter Whitehead în „Tonite Let's All Make Love In London", apoi îmbogățită și clar definită de Robert Palmer prin rockumentarul „All My Loving", unde apare un discurs în acoladă (vezi 10.2); 3. Metoda Scorsese-Schoonmaker, folosită de Martin

[24] https://en.wikipedia.org/wiki/Category:Rockumentaries.

Scorsese şi Thelma Schoonmaker la rockumentarul „Woodstock" din 1970, cu care se lansează discursul în paralel (vezi 7.4).

Rockumentarul „Monterey Pop", lansat în cinematografe la finele lui 1968, pe 26 decembrie, va genera o undă de şoc în întreaga Lume Liberă – adică, acolo unde acesta a putut fi vizionat. Am numit asta Efectul Monterey: „vibraţia spirituală intensă generată în Era Psihedelică de succesul primului mega-festival de muzică rock promovat de rockumentarul său printre promotorii şi organizatorii care au stat la originea sutelor de evenimente similare în următorii patru-cinci ani, dispuşi să investească (uneori riscant) sume uriaşe în evenimente de gen."[25] Totodată, decelăm şi un revers, generat de spaima locuitorilor sedentari şi obedienţi în faţa unor asemenea evenimente de proporţii generate de Era Psihedelică şi reacţiile lor de grup de respingere, pe care l-am numit Efectul Anti-Monterey: „reacţia dură în plan social îndreptată împotriva marilor festivaluri rock şi a urmărilor imediate ale acestora, iniţiată în principal de indivizii care populau locaţiile alese de organizatori pentru evenimente de gen şi care, de teama unor calamităţi sociale, făceau totul pentru a le interzice." Iar rockumentarul „Woodstock", cu premiera oficială pe 26 martie 1970, va genera o altfel de undă de şoc care va străbate deceniile până azi, asemănătoare primeia, dar nu identică, pe care am numit-o Obsesia Woodstock: „acel imbold irezistibil al tinerilor din Anii Şaizeci de a se pune în mişcare pentru a participa la mega-festivalurile rock ale erei indiferent de dificultăţile unei atare participări, cum ar fi distanţele străbătute, zonele ades calamitate, absenţa hranei, apei şi facilităţilor, lipsa banilor de buzunar etc."[26] Aceste trei definiţii, puse aici între ghilimele, apar

[25] Vezi 7.2.

[26] Vezi 7.4.

în subcapitolele respective, ale celor mai importante rockumentare de gradul unu care ne-au rămas din Psychedelia.

Opera filmică total ignorată a lui Bob Dylan ne revelează un alt vector de atunci, unul obscur, ba chiar ocultat cu obstinație, dar nicidecum unul lipsit de charisma ori dinamism intelectual. Avem de-a face cu o viziune proprie asupra „celei de-a 7-a arte" atinsă de unicitate aproape absolută a megastarului, pe care însă mapamondul i-o respinge. Vectorul a pornit odată cu „mazilirea" de către complicatul muzician-despot a maestrului D. A. Pennebaker de la postproducția celui de-al doilea documentar tip road movie realizat de ei în tandem, „Eat The Document", unul rămas până azi fără premieră oficială, care trebuia să continue pe cărarea deja bătătorită a capodoperei lor [încă] beat din 1967 „Dont Look Back" [sic!]. Cineastul megaloman și atunci autoinventat Bob Dylan frânge însă brutal această cale convențională, considerată de el previzibilă și scufundă totul într-un creuzet psihedelic insolit creat cu multă migală, cu un rezultat final greu de mistuit de mințile docile. Rezultatul cu pricina va fi continuat și statutat tot de el un deceniu mai târziu printr-unul dintre cele mai bizare titluri din istoria filmului, „Renaldo And Clara", din 1978 – așadar, post-Psychedelia, dar fiind, de fapt, o extensie limpede a acesteia. Este generat acum cu claritate un anume efect, care l-a împins pe Todd Haynes către „I'm Not There" al său din 2007 (efect decelat în cap. 5, cel cu care începe partea a 2-a), a cărui definiție o reproduc și aici: „Numesc Efectul Renaldo And Clara starea de spirit generată de opera filmică de avangardă a lui Bob Dylan cu același titlu, ce împinge prozeliții la a aduna în opera lor într-un tot unitar genuri cinematografice diferite, chiar divergente, care în mod curent nu se amestecă între ele (documentar, docudrama, înregistrare din concert, film artistic, film experimental etc.) și care sunt contopite cu

intenția declarată de a crea o trăire specială suprarealistă asimilabilă experiențelor psihedelice."[27]

Vara anului 1967 a însemnat apogeul subculturii hippie în epicentrul acesteia – San Francisco Bay Area în particular și statul California în general. Mișcarea căpătase tenta unei folii planetare supermediatizate, motiv pentru care cartierul Haight-Ashbury, un soi de „Kilometru Zero" al ideii de comunitate alternativă, fusese inclus de agențiile de turism în turul orașului. Cinematograful nu putea rămâne deoparte, așa că începând cu acest an încep să apară producții concentrate pe acest anume subiect, într-un amplu evantai – de la lung-metraje documentare la scurt-metraje experimentale. Decelăm două moduri în care aceste filme despre Psychedelia au fost făcute: *1. Modul centripet*, care căuta să coaguleze mișcarea, prezentând-o ca pe un ideal, având vectorul către centrul acesteia – opțiune a cineaștilor din interiorul mișcării; *2. Modul centrifug*, care căuta să disipeze mișcarea, s-o împrăștie, prezentând-o ca pe un pericol, având vectorul către exteriorul acesteia – opțiune a celor în solda Establishment-ului. Cum se poate observa, cineaștii nu se situau pe calea mediană, ci erau, de fiecare dată, pro sau contra fenomenului. Un lucru era cert: atât cei „dinăuntru", cât și cei „dinafară" (în relație cu „Mișcarea") erau conștienți că filmează o „revoluție". Sublimă sau toxică, funcție de înregimentarea politică – dar, cu siguranță o revoluție.

Există situații în care documentarul interacționează cu ficțiunea, ca în cazul „Traité de bave et d'éternité" din 1951 al lui Isidore Isou[28].

Pe alocuri, ideea de „arheologie cinematografică" nu e departe[29].

---

[27] Vezi 5.3.

[28] Vezi 2.1.

[29] Vezi în acest sens 7.3, 7.6 sau 9.1.

Se mai impune, din potou, o precizare. În universul anglo-saxon, plaja de demarcație dintre concert și festival este atât de îngustă, încât, practic, nu există – sau, cel puțin, nu în relație cu muzica rock. S-ar putea conchide, la o primă evaluare, că o manifestare care adună mai mulți interpreți într-o locație într-o singură zi ar fi să fie un concert, iar o alta care adună mai mulți interpreți a căror evoluție colectivă se întinde pe două sau mai multe zile ar fi un festival. Lucrurile nu stăteau însă așa, căci multe evenimente de gen ale unei singure zile au rămas în memoria colectivă ca festivaluri. Cum ar fi, de pildă, Summer Jam At Watkins Glen din 28 iulie 1973, la care au cântat trei trupe: The Allman Brothers Band, The Band și Grateful Dead. Este valabilă și reciproca: atunci când Bill Graham decide să închidă celebra sală de concerte Fillmore West din San Francisco, o face în stil mare, aducând în fața publicului între 29 iunie și 4 iulie 1971 tot ce avea mai bun metropola hippie care își dezvoltase un idiom propriu numit San Francisco Sound[30]. Asta a rămas în memoria colectivă ca un mare concert de adio, ori o suită de concerte (cum zic unii), dar nu ca un festival. Și exemplele pot continua. Pentru scrierea de față, eu am considerat a fi „concert" evenimentele desfășurate într-o singură zi și „festival" cele întinse pe două sau mai multe zile.

[30] Vezi 8.8.

# PARTEA 1 – PSYCHEDELIA

# 1. CÂTEVA DATE ALE EREI PSIHEDELICE

## 1.1 Fenomenul *Baby Boom*

Imediat după Al Doilea Război Mondial, natalitatea a explodat pur și simplu în Statele Unite, ca de altfel și în Regatul Unit și în alte țări lovite de flagel. Iar fenomenul a generat expresia *baby boom*, folosită pentru prima data în 1963, într-un articol apărut în cotidianul stateunitens Daily Press. Începutul a fost într-adevăr exploziv[31] în anul 1945, când graficul natalității urcă brusc, de-a dreptul vertical, pe o distanță considerabilă. Curba nașterilor a cunoscut astfel un flux-reflux fără precedent în istoria americană, ceea ce înseamnă că pragul dintre Deceniile VI și VII (anul 1960) au găsit America având o proporție nemaiîntâlnită de populație tânără. Tinerii erau nu doar foarte numeroși, ci mai numeroși ca oricând. Pentru a vizualiza unda de șoc indusă în societate, să remarcăm faptul că anul 1963, de exemplu, are un uriaș contingent de tineri în vârstă de 18 de ani, în timp ce precedentul are unul extrem de mic, ceea ce a bulversat întreg sistemul de învățământ. Iar disproporția s-a mărit anual timp de un deceniu. Colegiile și universitățile au trebuit să se adapteze, mărind numărul de

[31] „*Boom*" este (și) în limba engleză interjecția pentru explozie.

profesori și studenți pentru a face loc noilor *baby boomers*, cum erau deja numiți născuții epocii. Dar și în afara vieții universitare se făcea puternic simțit un aflux de populație tânără, care-și căuta frenetic un loc sub soare. Sociologii lansau tot soiul de expresii pentru a crea imagini elocvente pentru unda de șoc demografică, așa cum ar fi de exemplu *„a pig in the python"*. Acești *baby boomers* încasau din plin panica generală indusă de toate circumstanțele Războiului Rece care schimbase datele existențiale ale planetei, devenirea lor fiind inevitabil modelată de cotidianul cu tentă apocaliptică pe care li-l rezervase destinul, amplificat de aparatele de propagandă statală din cele două „lagăre" (capitalist și socialist). Revolta Generației Beat a Anilor '50 găsea astfel un teren fertil pentru a-și planta răsadurile, nonconformismul fiind prin esență un dat al tinereții. Pur și simplu prin numărul lor mare, dar și datorită condițiilor specifice ale existenței timpului lor, *baby boomers* vor remodela societatea în care se vor maturiza de-a lungul Deceniului VII, experimentând mai mult sau mai puțin „stări de conștiență alternative", legându-și numele de Contracultura Anilor '60, cu toate dimensiunile și ipostazele acesteia: mișcarea hippie și comunitatea alternative; protestele studențești exaltate generate de Sindromul Vietnam; muzica rock cu „pelerinajele" pe la marile festivaluri; lupta pentru drepturile civile care „nu încetase ci se ascuțise" în forme extremiste; Noua Stângă și „copilul său teribil" al deceniului următor, terorismul neo-marxist extrem-stângist; revoluția sexuală, feminismul, environmentalismul și ecologismul. Ei vor contra dur Establishmentul, schimbându-i acestuia datele fundamentale – cum ar fi, de exemplu, eliminarea serviciului militar obligatoriu (subiect până atunci tabú) – și vor exista într-un mod flamboiant peste tot în lumea liberă în ceea ce

poartă azi numele de ERA PSIHEDELICĂ. Atunci când folosești astăzi această sintagmă sau atunci când spui „Anii Șaizeci" („*The Sixties*") se cheamă că vrei să scoți în evidență suflul înnoitor, rebel, subversiv, radical, îngrijorător pentru ceea ce se înțelege prin Establishment, fie el al Estului ori (în special) al Vestului. Trendurile socio-culturale interrelaționale complexe ale Anilor '60 au demarat din arealul anglo-saxon având SUA și UK drept epicentre, iradiind în scurtă vreme în Canada și Australia. Europa se va „contamina" rapid, în special Franța, Italia și Germania de Vest. Avida Japonie le va urma curând. Valul mutațiilor în planul mentalităților va cuprinde țări diferite precum Mexic, Brazilia. În Lagărul de Est, Iugoslavia dictatorului comunist Tito s-a dovedit a fi cea mai permeabilă.

The Sixties are azi două sensuri, două înțelesuri, două utilizări de rutină. Primul, cel antropolgic, se referă la contracultură și la revoluția socială implicată; al doilea, cel peiorativ, la excesele în jerbă ale epocii. Englezii folosesc expresia The Swinging Sixties tocmai pentru a scoate în evidență ideea dominantă de libertinaj, de nonconformism, de atitudine rebelă. Epoca a fost descrisă de unii analiști ca un „clasic coşmar ciclic Jungian"[32] în care o cultură rigidă, încorsetată, incapabilă să satisfacă nevoia de libertate individuală s-a desprins pe alocuri de constrângerile sociale ale generației anterioare prin deviații extreme de la normele consacrate, construindu-şi altele noi, antagonice. Totul a stat sub semnul înnoirii – când spui fie Anii Șaizeci, fie Era Psihedelică, spui în primul rând tineret, în special studențime, rockeri, „hippioți", dar și soldați (cei din Vietnam, de pildă). Cu toții, *baby boomers*.

[32] Jurnalistul Christopher Booker (1937-2019) – https://en.wikipedia.org/wiki/Portal:1960s/Intro.

Pentru prima dată în istoria umanității, televiziunea a avut un rol decisiv în modelarea mentalităților, tinerii Anilor '60 fiind prima generație crescută cu televizoare în casă prin care erau conectați la actualitățile fierbinți, la care își urmăreau idolii intens mediatizați, programele patronate de Establishment străduindu-se de asemenea să le inducă un *pattern* al gândirii și al acțiunii: germenii a ceea ce azi numim „globalizare". Atunci au eșuat, *baby boomers* învingând sistemul.

Contracultura Anilor '60 proprie acelei generații atinse de unicitate, care a preluat fundamentele Contraculturii Beat a Anilor '50, a fost generată de patru factori sociali specifici, inexistenți în deceniul anterior: **1. Condițiile socio-politice induse de Războiul Rece** ajuns la apogeu și de peisajul politic global de la începutul noului deceniu, cu mapamondul împărțit „manicheistic" între capitalism și socialism (plus o Lume A Treia adeseori jalnică, oscilantă ezitant între cei doi poli); **2.Experiențele psihedelice**, de investigare a stărilor de conștiență alternative (în care LSD a jucat rolul principal) proprii, în mod evident, lumii libere; **3. Revoluția sexuală**, prin apariția pilulei anticoncepționale, ceea ce a dus la schimbarea radicală a mentalităților (ca și la scăderea natalității); **4.Fenomenul crucial baby boom**, cel care, de fapt, a înclinat în mod decisiv balanța (beatnicii fuseseră, efectiv, prea puțini pentru timpul lor revolut).

Cu toată panica Establishment-ului în fața noilor forme ale contraculturii, unele agresive și pe care le considera periculoase, piața liberă a trebuit să țină cont de acestea și muzica rock a surclasat mercantil de-a lungul deceniului toate celelalte forme ale expresiei muzicale. Starea de fapte a fost proprie doar lumii libere de atunci, sau ceea ce se numea convențional Lagărul de Vest (cel capitalist). În Lagărul de Est, cel socialist, lipsit de piață

liberă, s-au trăit alte realități, adeseori crunt antagonice. Lumea a Treia era scindată între dictaturi atroce și mai puțin atroce, acestea din urmă oferind un oarecare dozaj de aparentă libertate.

În Late Sixties, un film documentar și unul artistic, ambele americane, au apărut sub imperiul acestei trăiri speciale induse societății de consum de fenomenul *baby boom*: documentarul din seria *mondo films* „Mondo Mod"[33] din 1967 și filmul artistic de cult din 1968 „Wild In The Streets", de genul comedy drama, al cărui sinopsis este următorul: un tânăr rocker se pune în fruntea unei ample mișcări de tineret îndreptate împotriva celor vârstnici și ostili prin definiție, mișcare ce zguduie America, devenind președintele al SUA și care moare asasinat, împușcat pe stradă de un copil care-l consideră prea bătrân.

## 1.2 Războiul zis Rece

Pe 12 martie 1947, președintele SUA Harry S. Truman se adresa Congresului despre necesitatea imediată a contrării dure a expansionismului agresiv al comunismului pe mapamond, URSS condusă de Stalin și sateliții săi de dată recentă urmărind instaurarea socialismului chiar și în țări rămase în afara sferei lor de influență după ticăloasa împărțire în două a lumii la Conferința de la Yalta. Demersul președintelui va rămâne în istorie sub numele de Doctrina Truman și a fost geneza a ceea ce a rămas în istoria Secolului XX sub numele de Războiul Rece – o înfruntare dură între „capitalism" și „socialism" prin metode de propagandă care va duce la explozia cursei înarmărilor inclusiv atomice, a bătăliei pentru spațiul cosmic, pentru sfere de influență etc. Data oficială a sfârșitului Războiului Rece este 26 decembrie

[33] Vezi 4.1.

1991 când, după demisia preşedintelui Gorbaciov care a dus la disoluția URSS, sinistrul steag comunist sub care au fost masacrați de-a lungul deceniilor zeci și zeci de milioane de oameni nevinovați în numele unor idealuri-pretext a fost coborât de pe Kremlin și înlocuit cu cel al Rusiei. Despre Războiul Rece vezi amplul serial documentar CNN în 24 de episoade „Cold War", din 1998.

Începutul Anilor '60 ai secolului trecut a găsit întreg mapamondul concentrat obsesiv asupra tensiunii socio-politice induse de această competiție între două moduri opuse de a înțelege lumea și viața. O veritabilă sabie a lui Damocles le apărea tuturor stând atârnată deasupra Terrei – așa după cum clamau pe întrecute jurnalele epocii din ambele „lagăre" separate de Cortina de Fier căzută din 1948, având drept poli ai puterii Pactul Nord-Atlantic (NATO) și Pactul de la Varșovia, azi dispărut. Capii de serie ai întrecerii erau, desigur, Statele Unite ale Americii, pe de o parte, împreună cu aliații și sateliții de rigoare și Uniunea Sovietică, pe de alta, înconjurată la rândul său de prozeliți de tot felul, mai mult ori mai puțin convinși de justețea cauzei dar adunați prin forță brută. În SUA se derula finalul administrației republicane Eisenhower care-i făcea loc celei democrate Kennedy, în Uniunea Sovietică era la putere Nikita Hrușciov, succesorul mitocan al lui Stalin (unul dinte motivele debarcării din octombrie 1964 ale acestui dictator sovietic a fost „mitocănia politică"). În Europa, Germania era scindată în RFG și RDG (evidență a Lagărului Capitalist opus celui Comunist), iar în Franța, puterea lui De Gaulle prindea contur. Colonialiștii se pregăteau să părăsească țările Africii – vor urma acolo sinistrissimele „Regate ale lui Caliban".[34] America Latină era zgâlțâită

[34] Conform formulării lui John Lewis Gaddis.

de carnavaleşti dictaturi sanglante. În China, preşedintele nebun Mao ucidea hărnicuţ zeci de milioane prin ceea ce a rămas în istoria funestă a omenirii sub numele Marele Salt Înainte.

În 1949, George Orwell reuşise să-şi publice în ultima clipă romanul său distopic „1984" (va muri de tuberculoză în anul următor), lansând conceptul-obsesie al Erei Psihedelice: Big Brother.

> „Dacă vrei să vezi cum va arăta viitorul", i se spune eroului lui Orwell (...) în timp ce era supus încă odată unei serii de torturi îngrozitoare, „imaginează-ţi un bocanc care striveşte o faţă de om pentru totdeauna".[35]

Tot lui Orwell îi datorăm consacrarea expresiei Cold War pusă în relaţie cu Terra postbelică ruptă în două, în articolul său „You And The Atom Bomb" publicat pe 9 octombrie 1945 în revista britanică *Tribune*. Încet-încet, panica lua în stăpânire întreaga Terra – şi era abil speculată de politicieni fără umbră de scrupul.

Deceniul VII debutase sub auspicii nu tocmai favorabile pentru Aliaţii Vestului, iar minţile slabe din arealul anglo-saxon (ca şi de aiurea) glisaseră aproape în masă înspre febra viziunilor apocalipsului atomic, a dezastrului global care le rânjea pe la ferestrele caselor cumpărate cu credite luate de pe la bănci nemiloase. Evenimentele Războiului Rece se succedau în avalanşă, fiecare dintre ele având puterea de a remodela raportul de forţe de pe planetă. Revoluţia lui Fidel Castro explodase în Cuba în 1959, măturând odată cu dictatura lui Fulgencio Batista şi consistentul capital statunitens din ţara caraibeană care părea la un moment dat a se constitui, supusă, într-o veritabilă neocolonie corporaţionistă (masiv controlată pe atunci atotputernica Mafia). Coşmarescul comunism iradiind de la Moscova iată că bătea acum viguros la porţile Americii, provocând efectiv la

[35] Citat în John Lewis Gaddis – „Războiul Rece", Ed. Humanitas, 2009, p.16.

duel mitul-concept cu desăvârşire tabú numit cu veneraţie The American Dream. În aprilie, americanii îşi instalează rachetele lor Jupiter în Italia, aducând prin aceasta o Moscovă teribil de iritată în raza lor de acţiune. În iunie 1960, China preşedintelui Mao alterează relaţiile sale cu Uniunea Sovietică, refuzând statutul de „frate mai mic" al acesteia şi declarând sistemul său comunist superior celui emanat de tancurile Kremlinului. O a treia superputere planetară se constituie astfel, cu influenţe din ce în ce mai mari în Extremul Orient. (China avea pe atunci suspendate relaţiile diplomatice cu SUA).

În aprilie 1961, la doar câteva zile după zborul cosmic al lui Iuri Gagarin – care proiectase prestigiul sovieticilor în cosmos– are loc în Cuba tentativa de invazie din Golful Porcilor, soldată cu un răsunător eşec militar, în care cubanezii din exil antrenaţi şi înarmaţi de Statele Unite sunt înfrânţi în acţiunea lor de a debarca în sudul ţării de către „fraţii" lor rămaşi acasă, masiv înarmaţi de sovietici. Mandatul lui Kennedy, aspru criticat ca politician pentru acest eşec, devenise activ doar cu o lună mai devreme. Sute, poate mii de execuţii ale opozanţilor politici încep să curgă în Cuba, iar Fidel Castro îi va schimba ulterior pe prizonierii rămaşii vii pe alimente, medicamente şi tractoare – toate, plătite de contribuabilul american.

Pe 4 iunie 1961, Kennedy se întâlneşte cu Hruşciov la Viena, încercând să-i clarifice sovieticului că SUA nu va da înapoi indiferent cât de tare vor fi strânse „testiculele vestului" – cum se exprimase Hruşciov referitor la entitatea geo-politică postbelică Berlinul de Vest. („Berlinul reprezintă testiculele Vestului. Când vreau ca Vestul să ţipe, strâng Berlinul".[36]) Ca o ilustrare

[36] Declaraţie oficială atribuită lui Nikita Hrusciov – https://www.history.co.uk/article/division-defiance-and-defection-the-history-of-the-berlin-wall.

elocventă a eşecului demersului diplomatic american la vârf şi ca o sovietică „palmă cu piciorul" trasă Vestului, câteva zile mai târziu, în iunie 1961, începe construirea Zidului Berlinului (într-un prim stadiu, doar cu sârmă ghimpată), sigilându-se astfel total accesul deja foarte restricţionat din Est în Vest, fapt care va genera o profundă criză politică, militară şi morală pe Bătrânul Continent – încă una, din cele multele... Zidul legendar care a inspirat atâtea opere de artă şi care va rămâne semnul de forţă al Războiului Rece va fi cunoscut în Est ca „zid de protecţie antifascist". După edificarea sa, Aliaţii sunt pur şi simplu somaţi de sovietici să-şi retragă forţele armate din Berlinul de Vest – lucru greu de imaginat în anii precedenţi. (Uniunea Sovietică mai impusese totuşi în 1948-'49 Blocada Berlinului de Vest, oprind accesul auto şi feroviar al Aliaţilor, care au creat atunci un puternic pod aerian într-o impresionantă desfăşurare de forţe.) Ca răspuns, în acelaşi iunie încărcat al lui 1961, americanii îşi instalează rachete Jupiter şi în Turcia (membră NATO), a cărei poziţie strategică este fructificată de Pentagon spre maxima îngrijorare a Moscovei. Care, în loc să cedeze, cum voia Washingtonul, apasă pedala accleleraţiei: în 13 august 1961 Zidul Berlinului începe a fi construit din materiale solide, iar tot ce va putea face mai târziu Preşedintele Kennedy nu va fi decât să rostească patetic într-un discurs celebra sa formulă „*Ich bin ein Berliner*" – şi cam atât.

Pe 30 octombrie 1961, sovieticii detonează Bomba Ţar – cea mai puternică armă termonucleară testată vreodată, o bombă cu hidrogen cu o putere de 50 megatone (iniţial, trebuia să aibă 100). Unda ei de şoc distruge teritoriul arctic Novaia Zemlia generând o catastrofă ecologică greu de imaginat şi orbitează Terra de trei ori, cufundând America de Nord în panică şi angoasă,

spre jubilarea dictaturilor stângiste ori comuniste filo-moscovite de pe Terra, împrăștiate pe mai multe continente.

Strategic, Moscova se amestecă tot mai mult în Cuba, așa că în octombrie '62 izbucnește teribila Criză a Rachetelor – URSS instalase în secret în septembrie arme atomice în Cuba, țintind așadar SUA de foarte aproape. Președintele Kennedy instituie faimoasa sa blocadă navală (numită în mod oficial la Washington „carantină", pentru a se evita declarația de război), prin care supune țara comunistă unui puternic embargo economic, înconjurând republica insulară cu nave de război într-o formidabilă demonstrație de forță. Planeta se împarte subit în două. În China, Jurnalul Poporului anunță marțial că 650 de milioane de chinezi stau alături de poporul cubanez. Presa din RFG sare în ajutorul americanilor, în Franța, *Le Monde* pune sub semnul întrebării legitimitatea blocadei, pentru ca apreciatul filosof Raymond Aron să ia apărarea SUA în *Le Figaro* a doua zi – și să incline balanța. Până și Papa Ioan XXIII trimite o telegramă melodramatică la Kremlin (făcută publică prin acordurile lui Hrusciov și Kennedy, publicată și în Pravda). Nervii planetei sunt întinși la maximum, o panică fără precedent pune stăpânire pe Lumea Nouă. Criza aproape mortală ia sfârșit după 13 zile de coșmar printr-un acord mediat de ONU, prin care SUA se obligă în scris să nu invadeze Cuba, ba mai mult, să-și scoată și temutele sale rachete Jupiter din Turcia (ceea ce se va întâmpla în cursul anului următor), sovieticii scăpând astfel la rândul lor de o amenințare de aproape. În fapt, ambele superputeri erau terifiate la gândul unui război atomic global și au răsuflat ușurate la finele crizei, mulțumită fiecare cu ce câștigase la masa negocierilor.

Pe 20 iunie 1963 se instituie legendarul Telefon Roșu – linie de comunicație directă între Casa Albă și Kremlin, generată de

pericolul atomic. Oficial, era o măsură de siguranță suplimentară în prevenirea războiului global ce pe atunci le apărea tuturor ca iminent; neoficial, era o dovadă de forță de ambele părți, ca toată lumea să înțeleagă cine sunt „capii de serie". A doua zi după aceasta, în semn de protest, președintele Franței Charles De Gaulle își retrage flota de război din structurile NATO (se va retrage total din pact în 1966), creând o primă fisură în blocul vestic. Cu un an înainte, Franța pierduse definitiv Algeria – lovitură aproape fatală pentru De Gaulle. Pe 15 august 1963 se semnează de către SUA, Marea Britanie și URSS (fără Franța) Tratatul de Interzicere Parțială a Testelor cu bombe atomice, fiind permise ulterior doar cele din subteran. Franța își va detona în continuare după bunul plac bombele sale pe atolurile din Polinezia, imună la protestele planetare – De Gaulle trebuia să-și refacă într-un fel prestigiul militar știrbit prin pierderea Algeriei în urma unui găunos război.

Convulsiile sociale generate de segregația rasială se înmulțeau vertiginos în SUA, țară autointitulată „campionul" democrației planetare, pentru ca pe 28 august să aibă loc epicul The March on Washington for Jobs and Freedom – fenomen de masă organizat de mai multe asociații ale negrilor și implicând peste un sfert de milion de manifestanți (inclusiv albi) în fața cărora dr. Martin Luther King, Jr. își va ține epocalul său discurs „I Have a Dream" și va arăta cu degetul norii negri de furtună care pluteau peste țara mare cât o jumătate de continent ce, în mod vizibil, nu-și mai putea gestiona încurcăturile interne. Se clama retoric finele rasismului și segregaționismului. Fenomenul gigantesc cunoscut sub numele de Civil Rights Movement va remodela folkul protestatar (până atunci orientat spre

inechitățile soicale), Bob Dylan și Joan Baez se vor fotografia acum împreună pentru presă, „adunați" în jurul unei chitare.

În noiembrie din același 1963, este asasinat președintele Vietnamului de Sud, Ngo Dinh Diem (CIA fiind suspectată de amestec), pentru ca, pe 22 ale lunii să cadă ghilotina peste Lagărul de Vest: președintele John Fitzgerald Kennedy este asasinat la rândul său! Mapamondul era stupefiat: fusese ucisă „cea mai puternică persoană de pe planetă"! Ancheta care urmează lasă în urmă mari semne de întrebare, amestecul comuniștilor este incert, martorii suferă cu toții în timp morți suspecte, Establishment-ul sucombă în neîncredere generală. Vicepreședintele momentului, Lyndon B. Johnson, devenit președinte din oficiu, va câștiga alegerile din toamna anului următor folosind următorul spot de propagandă: o adorabilă fetiță blondă smulge petalele unei margarete, numărând galeș: unu, doi trei..., apoi o voce metalică de bărbat preia numărătoarea inversă: trei, doi, unu... și o explozie nucleară urmează. „Dacă îl alegeți pe contracandidatul meu, veți provoca un dezastru global!", era mesajul său clar. Odată câștigător, își leagă numele de cea mai mare traumă americană a celei de-a doua jumătăți de secol XX: Războiul din Vietnam, a cărei escaladare o va promova orbește, ceea ce va genera în SUA Sindromul Vietnam[37]. Pe 4 august 1964 are loc Incidentul din Golful Tonkin (nave militare nord-vietnameze atacă două distrugătoare americane – cel puțin, asta a susținut administrația de la Washington), urmat trei zile mai târziu de Rezoluția Golfului Tonkin, care va duce la implicarea directă și masivă a SUA în războiul din Asia de Sud-Est fără declarație de război.

În Africa, țările ieșeau sângeros din colonialism, hecatombele de albi torturați, violați, mutilați și masacrați răzbunând secolele

[37] Vezi 1.7.

de împilare generând totodată mercenariatul şi represaliile decolonizării. Continentul Negru, scuturat de sistemul colonial, îşi trăia propria „confuzie de ţeluri şi limbi, dezintegrarea ordinii efemere, întoarcerea la haos".[38] În America de Sud se succedau în trombă lovituri militare de stat ale urmaşilor conchistadorilor, instaurându-se dictaturi exotice, dar invariabil atroce care încercau să stopeze ofensiva comunistă, aducând cu ele în mod inevitabil crime sinistre de tot felul, adeseori în masă – un bun pretext pentru exterminarea fizică a populaţiilor băştinaşe amerindiene, comuniste sau nu. Prin toate aceste locuri ale terorii, cine mergea până la capătul firului evenimenţial găsea la originea marasmului fie „SUA & Co.", fie „URSS i Drughi". Pe 14 octombrie 1964, Leonid Brejnev îl debarcă pe Nikita Hruşciov, devenind Prim Secretar al PCUS şi deschizând un nou capitol al Războiului Rece: Era Brejnev, axată pe Doctrina Brejnev, adică „dreptul pumnului" ridicat la nivel de relaţii interstatale. Două zile mai târziu, China testează cu succes propria sa bombă atomică, devenind a cincea putere nucleară a planetei. Idoli se ridicau şi idoli se prăbuşeau, într-o sarabandă a morţii ce părea că nu va avea vreodată sfârşit. Regele neîncoronat al neobositei lupte de gherilă pe mai multe continente, comunistul prin excelenţă Ernesto „Che" Guevara, este capturat într-o ambuscadă în Bolivia (cu intervenţia CIA) şi ucis a doua zi din dispoziţia preşedintelui acelei ţări, care nu putea risca un proces ce ar fi creat cu certitudine un val de simpatie pentru prizonier. Ca să pară că eroul comunist (dar terorist!) ar fi murit în luptă, soldaţii i-au împănat trupul cu gloanţe înainte de a-i da lovitura de graţie. Era 9 octombrie 1967.

În 12 aprilie 1961, sovieticii dobândiseră un prestigiu internaţional fără precedent trimiţând în mod oficial în spaţiul cosmic

[38] Paul Johnson, „O istorie a lumii moderne", Humanitas, 2014, pag. 492.

primul om, pe Iuri Gagarin (al cărui nume va rămâne astfel gravat în istoria omenirii, atât timp cât va exista omenire), câştigând încă o bătălie de prestigiu importantissimă cu americanii în Cursa pentru Spaţiul Cosmic (*Space Race*), ale căror amânări repetate le-au permis sovieticilor să le-o ia înainte în ultima clipă şi să-l împingă pe astronautul lor Alan Shepard pe locul doi. Dar, ştim bine că locul doi nu prea contează în faţa eternităţii (cum îl cheamă pe al doilea om care a păşit pe Lună?). Încrederea contribuabilului statunitens în propriul Establishment este teribil zdruncinată, comuniştii jubilează pretutindeni, triumful lor este desăvârşit. Preşedintele Kennedy va promite iritat alegătorilor săi că va trimite în contrapartidă primul om pe Lună, lansând *en-fanfare* programul Apollo – sovieticii îşi lansaseră deja programul lor Luna cu acelaşi scop în 1959. Space Race devenise o întrecere obsedantă între „capii de serie", ajungându-se în *Mid~* şi *Late Sixties* la suite de lansări aproape zilnice de la Cape Kennedy[39] şi Baikonur. Sovieticii trimit în cosmos şi câte trei sateliţi simultan şi sunt tot timpul, dar tot timpul cu un pas în faţa americanilor: primul satelit artificial al Terrei (1957[40]), prima navă cosmică trimisă pe Lună (1959[41]), primele mamifere care se reîntorc cu bine din spaţiul cosmic (1960[42]), primul om ajuns în spaţiu (1961[43]), prima femeie în spaţiu şi totodată prima înâlnire a două nave

[39] Ulterior, revenit la numele originar Cape Canaveral.

[40] Sputnik 1, lansat pe 4 octombrie 1957.

[41] Nava sovietică Luna 2 a fost primul obiect omenesc ajuns pe Lună. Sovieticii au eşuat constant la trimiterea unui om pe Lună.

[42] În 1949, maimuţa rhesus Albert II, trimisă în spaţiu în zbor sub-orbital de SUA, moare în mod stupid la revenirea pe Terra pentru că nu i se deschide paraşuta. În 1957, căţeaua Laika, trimisă de sovietici într-o cinică misiune de sacrificiu, moare de hipertermie şi cadavrul ei arde la reintrarea în atmosferă – nava ei cosmică nu avea scut termic. Cei întorşi cu bine în 1960, cu toţii, au fost câinii Belka şi Strelka Et Co. – la bordul lui Sputnik 5 au mai zburat tot atunci împreună cu ei 1 iepure, 2 şobolani, 42 de şoareci, purici, plante şi mucegaiuri.

[43] Iuri Gagarin.

cosmice în zbor (1963[44]), primul echipaj uman în spațiu (1964[45]), prima ieşire a unui cosmonaut în spațiul cosmic (1965[46]), prima cuplare în spațiu a două nave cosmice (1967[47]) etc. Pe 20 iulie 1969, SUA reduce masiv din handicap, punând primul om pe Lună – conform promisiunii defunctului JFK. Dar americanii punctaseră deja la „impresie artistică" încă din anul precedent când, în seara zilei de Crăciun, echipajul de pe Apollo 8 trimite primele imagini televizate în direct ale Lunii văzută din spațiu în timp ce, orbitând în jurul satelitului natural, lecturează din Cartea Genezei – se estimează că un sfert din populația planetei a privit atunci pe micile ecrane (mai mult decât la aselenizarea ulterioară a echipajului de pe Apollo 11).

La fel stăteau lucrurile şi în ceea ce priveşte testele nucelare (*Arm Race*) ale celor două superputeri, în Nevada şi Kazakstan acestea succedându-se într-o competiție de-a dreptul maladivă şi cu o frecvență mai mult decât săptămânală, uneori chiar zilnic, uneori de mai multe ori pe zi. Pe 16 februarie 1960, Franța deja testase şi ea cu succes prima sa bombă atomică în deşertul Algeriei, adăugând un nou arsenal nucelar celor trei pe atunci deja existente (SUA, URSS şi Regatul Unit). China va deveni a cincea putere atomică a Anilor Șaizeci abia în 1964.

În China, țară de dimensiune continentală, se derulau experimentele smintite ale Preşedintele Mao Zedong, care au întrecut

---

[44] Valentina Tereşkova a rămas până azi unica femeie care a zburat singură în cosmos şi totodată cea mai tânără dintre toate (numeroase) câte i-au urmat. În timpul zborului ei de trei zile şi 48 de rotații complete, a trecut pe lângă o altă navă cosmică sovietică ce decolase cu două zile mai înainte, comunicând cu cosmonautul acesteia şi cântându-i cântece tradiționale. Căsătorită (forțat?) în 1963 cu un alt cosmonaut sovietic ce zburase în 1962, a născut o fetiță – singurul copil până azi de pe Terra cu ambii părinți cosmonauți.

[45] Voskhod 1, cu trei cosmonauți la bord.

[46] Alexei Leonov, într-o misiune temerară şi aproape fatală.

[47] Navele Kosmos 186 şi Kosmos 188.

tot ceea ce minţile bolnave la modul apocaliptic imaginaseră până la el (depăşind până şi până şi lagărele de concentrare ale lui Hitler ori Holod'mor-ul lui Stalin). Al treilea mega-dictator al planetei se ridicase din ruinele fumegânde ale conflagraţiei planetare aidoma unui vampir din coşciugu-i putred cocoţându-se pe tronul Împăratului Galben şi, în Anii Şaizeci, era în plină operă personală de exterminare în massă şi de spălare a creierului aproape a unui miliard de nefericiţi. Cea mai sinistră formă a dictaturilor de orice fel a fost fără îndoială China Revoluţiei Culturale a Proletariatului dintre 1966-1976, orchestrată de Preşedintele Mao Zedong ca o soluţie la erodarea imaginii sale în peisajul politic intern după eşecul Marelui Salt Înainte dintre anii 1958-1961 (campanie care, după cercetările istoricului olandez contemporan Frank Dikötter[48], ar fi exterminat la timpul ei prin inaniţie până la 45 de milioane de suflete). Acum se urmărea „purificarea" ţării de elementele „burgheze" şi cele „tradiţionaliste", acuzate de Preşedinte de infiltrare la vârful partidului cu intenţia de a restaura capitalismul. „Revizionişţii" cu pricina trebuiau aşadar înlăturaţi prin luptă de clasă. Şi deoarece pericolul era, nu-i aşa?, unul enorm, lupta de clasă trebuia să fie extrem de violentă. Iată cum au apărut Gărzile Roşii, zămislite de creierul patologic al Preşedintelui Mao, alcătuite preponderent din tineri fanatizaţi, mulţi studenţi care au început prin a-şi ataca şi ucide ca nişte hoarde de nebuni propriii profesori, sub pretexte ridicole. Aceste „gărzi" au hăituit milioane de nevinovaţi, cu precădere intelectuali (inclusiv din vârful piramidei), pe mulţi din ei i-au umilit în public, torturat şi ucis, confiscându-le proprietăţile şi distrugându-le familiile, au fost semnalate până şi

[48] Actualmente profesor la Universitatea din Hong Kong, singurul căruia i s-a permis studierea arhivelor secrete ale Chinei comuniste. A publicat în 2010 cartea sa de referinţă „Mao's Great Famine".

acte de canibalism ritual (şi nu arar!). Poliţia şi Armata au primit ordin să nu intervină. Obiectele de patrimoniu (ca de exemplu inestimabilele porţelanuri antice chinezeşti, până atunci găsibile în număr foarte mare) trebuiau distruse de proprietari în public, posedarea unui pian sau a unei viori devenise o crimă contra naţiunii. Scopul ascuns a fost însă lichidarea prezumtivilor rivali politici ai preşedintelui, acuzaţi în mod gratuit de „revizionism" – ceea ce s-a şi întâmplat. Astfel, înalţii demnitari de partid şi de stat au pierit linşaţi pe străzi sub ochii mulţimii ori ucişi în mod sinistru prin închisori. China ajunsese în pragul războiului civil şi Mao Zedong nu mai putea controla Gărzile Roşii, zgâlţâite de un fanatism împins la extrem. Atunci, înainte de a fi copleşit asemenea Ucenicului Vrăjitor, Preşedintele a reuşit *in extremis* lansarea unei noi mişcări, numite Întoarcerea la Sat: toţi tinerii au fost scoşi din licee şi facultăţi şi trimişi în lagăre de muncă în agricultură. (Era exact contrariul Marelui Salt Înainte de cu un deceniu în urmă, care clama industrializarea forţată.) Şcolile au rămas pustii, învăţământul din ţară şi-a revenit abia peste un deceniu. Cu toate aceste diabolice tribulaţii-mamut unice în istoria (cel puţin, contemporană) a umanităţii, preşedintele Mao făcea prozeliţi în Lumea Liberă. Sistemul său politic, adunând laolaltă şi dezvoltând preceptele extreme ale „dictaturii proletariatului", era mediatizat în celebra şi minuscula Cărticică Roşie editată pe foiţă de ţigară (pentru a încăpea în cele mai mărunte buzunare), cuprinzând ample citate din gândirea-i, tradusă în toate limbile Terrei şi distribuită gratuit. Era o lectură de căpătâi a membrilor Black Panther Party For Self Defence (apărut în California în 1966) şi era des invocată de adepţii New Left. Pentru membrii Black Panther Party studiul Micii Cărţi Roşii era obligatoriu şi, în 1971, partidul a trimis o delegaţie de răsunet în China maoistă.

În Franța, influenți marxiști convinși precum Jean-Paul Sartre ori Michel Foucauld, dezamăgiți de Moscova după invazia Ungariei din 1956, își întorceau privirile spre China maoistă a Revoluției Culturale a Proletariatului, în care vedeau ceea ce primul numea „noi forme de luptă de clasă în perioada capitalismului organizat"[49], refuzând la modul patologic să admită că tocmai intelectuali precum ei erau țintele predilecte ale sălbăticiei hoardelor dezlănțuite de „orci" cvasi-analfabete. The Beatles, pe de altă parte, se distanțau clar de fenomen, cum arată versurile piesei lor din 1968 „Revolution"[50]. Dictatori comuniști de planul doi precum Nicolae Ceaușescu din România (ultimul maoist al Europei[51], absolvent a doar trei clase primare[52]) au fost seduși de charisma eminamente satanică a lui Mao Zedong, împrumutând de la acesta, pe lângă doctrina economică imbecilă care a ruinat țări întregi (reflectată în concepte inepte precum „tona de oțel pe cap de locuitor") inclusiv forme specifice ale devastatorului cult al personalității proiectat în plină așa-zisă dictatură proletară, grefate pe realitățile Europei de Est. Și, nimic mai periculos pentru o atare formă de grotescă dictatură decât muzica rock, nu-i așa?...

La rândul ei, Uniunea Sovietică în Era Brejnev era un mastodont pornit la trap printr-o menajerie de sticlă, sfărâmând și spălând pe creier de la existențe individuale ale unor nefericiți dizidenți până la întregi state cotropite, a căror istorie o trucau cu pistolul la tâmplă și al căror destin îl violau cu un cinism fără

---

[49] În prefața sa la cartea „Les Maos en France" de Michèle Manceaux apărută la Éditions Gallimard în 1972.

[50] *„But if you go carrying pictures of Chairman Mao/You ain't gone make it with anyone anyhow"* – două versuri controversate ale cântecului, pentru care The Beatles au devenit ținta atacurilor New Left, ai cărei adepți neo-marxiști extremiști agreau faptele tip *cancel culture* ale Președintelui Mao.

[51] Enver Hoxha, dictatorul Albaniei comuniste, a fost ultimul stalinist.

[52] În clasa a 4-a a rămas repetent, dar nu a repetat-o.

margini, forțându-le la involuție etnică – așa cum a fost, de pildă, Republica Socialistă Federativă Sovietică Moldova, în care toți directorii de instituții erau exclusiv etnici ruși, în timp ce românii de acolo, numiți oficial „moldoveni" și despre care se pretindea în mod fals și propagandistic cum că ar fi o etnie distinctă vorbind o limbă distinctă (cei care spuneau adevărul erau lichidați), ocupau doar funcții de execuție. Ori Lituania, stat baltic de o cu totul altă cultură, aflată în exact aceeași situație în ceea ce privește funcțiile de comandă.

Exista atunci și o pleiadă de dictaturi mărunte, exotice, relativ ascunse vederii – nenumărate mici metastaze pe trupul bolnav al planetei. Ca, de pildă, în republica din paradisul Caraibelor, Haiti, în timpurile lui François „Papa Doc" Duvalier, președinte din 1957 și autointitulat Președinte pe Viață din 1964 (până la moartea sa din 1971), impunând de asemenea un atroce cult al personalității, dar de data aceasta anticomunist. Sinistra sa poliție politică numită Tonton Macoute (textual: Unchiul Sac, personaj din folclorul creol haitian care răpea copiii răi vârându-i într-un sac și-i ducea spre a-i mânca la micul dejun) s-a făcut vinovată de toate crimele imaginabile, asasinând undeva între 30.000 și 60.000 de haitieni de toate condițiile, alte zeci de mii plecând în exil. (Asasinatele și violențele de tot felul au continuat și după moartea lui Duvalier, căruia i-a succedat fiul său, într-o dinastie dictatorială. Așa ca în alte dictaturi, numărul total al victimelor nu poate fi decât aproximat.) Deși medic de profesie, Duvalier a pus la punct un sistem politic bazat pe vrăjitoria Voodoo și pe un Pan-Africanism[53] ideal într-o țară „neagră" (la începutul secolului XIX toți albii din

[53] Ideologie care promovează solidaritatea africanilor de pe întreaga planetă. Fără a se referi doar la rasa neagră (dictatorul Libiei Muammar Ghadaffi a fost un exponent), a fost adoptată de numeroși afro-americani. Duvalier a fost vizitat de Împăratul Etipoiei, Haile Selassa, creștin, un alt adept al Pan-Africanismului autodeclarat Noul Mesia.

Haiti au fost masacrați în timpul revoluției inițiate de generalul Toussaint L'Ouverture, supranumit „Napoleonul Negru", chiar și cei care fuseseră de partea negrilor). Nefericiții doar bănuiți a-i fi opozanți politici erau răpiți, torturați și uciși în chinuri groaznice, adesea sub privirile sale. Cadavrele lor rămâneau expuse, iar dacă membrii familiilor îndrăzneau să încerce să le recupereze, aveau aceeași soartă. Atunci când a fost convins că un dușman al său s-a prefăcut într-un câine negru (criminalul Clément Barbot, inițial un acolit, primul șef al Tonton Macoute) a dat dispoziție să fie omorâți toți câinii negri din Haiti. Anticomunismul său fervent a făcut totuși să fie nu doar tolerat ci chiar susținut de Occident, de SUA în special. A avut un mare inamic în persoana lui Fidel Castro.

În Anii Șaizeci, țările Africii ieșeau pe rând din era colonială și lumea liberă saluta inițial independența noilor state, dar asta a însemnat de regulă dezastre greu de imaginat, care nu au întârziat să se materializeze. Au început să apară pe hartă „Regatele lui Caliban", cum le numea un istoric contemporan[54]. Așa ca de pildă în „modelul" Africii, Ghana, unde accede la putere în 1960 Kwame Nkrumah, cel care va jalona traseul pentru toți ceilalți: politică naționalist-sforăitoare altoită pe același Pan-Africanism unificator (cele mai multe state africane erau un conglomerat de triburi rivale deosebit de belicoase), totul grefat pe un cvasi-marxism-leninism lichidator de Constituții „burgheze" sub umbrela protectoare a Moscovei și strivit de un schizoid cult al personalității care genera, fără excepție, o corupție atroce sub umbrela cleptocrației. Nkrumah, cu studii catolice la origine, va fi supranumit încă de la bun-început Mântuitorul (*Osagyefo*, contopind ideile de Christos

[54] Paul Johnson, op. cit., pag. 492.

și Lenin), se va auto-intitula de fapt și Lenin al Africii[55], iar biografia sa oficială din 1960 (primul an al puterii absolute) suna cam așa: „El este părintele nostru, profesorul nostru, fratele nostru, prietenul nostru, ba chiar viața noastră, căci fără el neîndoielnic am fi existat, dar nu am fi trăit. (...) Ceea ce îi datorăm este mai important chiar și decât aerul pe care îl respirăm, căci el ne-a făcut, tot așa cum el a făcut Ghana."[56] Dictatorii, continentali sau „de buzunar", își pierdeau uzul rațiunii și chiar ajungeau să se vadă pe ei înșiși Dumnezei pe Pământ. Lui Kwame Nkrumah nu i-a venit să creadă atunci când, în 1966, a fost răsturnat de la putere de o lovitură militară de stat. Dar a rămas un erou cu proiecție de legendă în țara sa până în buna zi de azi.

Sau, așa cum a fost în Guineea Ecuatorială – o fâșie rectangulară croită cândva în mod arbitrar pe harta Continentului Negru între Camerun și Gabon de portughezi și spanioli în înțelegere cu englezii. Anul 1968 i-a adus independența, dar foarte curând și marasmul, odată cu ascensiunea la putere a lui Francisco Macías Nguema, în a cărui guvernare întinsă pe aproape întreagul deceniu următor, țara sa a ajuns să fie cunoscută ca „The Dachau of Africa" (deși cartea Cynthiei Caden despre Guineea Ecuatorială a timpului său are subtitlul „El Auschwitz de Africa"). Fiu al unui vraci tribal, câștigă primele alegeri libere organizate după retragerea europenilor bazat pe o platformă politică ultranațională și impune rapid o cleptocrație unică prin dimensiunile sale, raportată la cele ale națiunii. Va anula, bineînțeles, Constituția, lăsată moștenire de colonizatorii „în retragere", concentrând puterea în propriile mâini și cele ale familiei sale, autodeclarându-se Președinte pe Viață și comasând partidele politice

[55] În 1963, i s-a atribuit Premiul Lenin pentru Pace.

[56] Paul Johnson, op. cit., pag. 498.

într-unul singur. O treime a populației va fugi din țară, cei rămași fiind exterminați în masă conform capriciilor ferventului consumator de etnobotanice care era (familii și sate întregi erau masacrate de armată la ordinele sale directe fără vreun motiv real). A fost comparat cu dictatorul comunist al Cambogiei, Pol Pot, prin energia cu care i-a asasinat pe intelectuali (însuși termenul ca atare a fost interzis în țară prin lege). Învățământul privat a fost și el interzis, la fel medicina occidentală (pe motiv că era non-africană), preoții arestați, bisericile și școlile închise. A dispus ca toate numele hispanice ale cetățenilor fostei colonii să fie înlocuite cu unele africane. A instituit pedeapsa cu moartea pentru aceia care avea doar impresia că „amenințau" Președintele ori Guvernul – mii și mii au fost torturați și uciși în închisori și lagăre, fără nici cea mai măruntă vină. A distrus toate bărcile pescarilor (pescuitul a fost interzis prin lege în Guineea Ecuatorială) și a minat singura șosea care ieșea din țară, ca să împiedice exodul propriilor cetățeni. Cultul extrem al personalității sale l-a făcut să adopte titluri precum „Miracolul Unic" ori „Mare Maestru al Educației, Științei și Culturii". Motto-ul oficial al statului a devenit următorul: „Nu există alt Dumnezeu decât Macías Nguema". L-a ucis pe Guvernatorul Băncii Centrale și a transportat toate lichiditățile statului la una din vilele sale. Ca o persiflare a mentalităților Occidentului, în ziua de Crăciun a lui 1968 a pus ca 150 de intelectuali, așa-zișI opozanți politici, să fie executați fie prin împușcare fie prin spânzurare pe un stadion de către soldați îmbrăcați în Moș Crăciun, stația de amplificare difuzând într-una cântecul „Those Were The Days" în interpretarea lui Mary Hopkin. Iar alți 36 de intelectuali au fost îngropați până la gât tot acolo în gropi pe care și le săpaseră singuri, suferind lente morți atroce, mâncați de vii de insecte. A omorât două

treimi din parlamentari şi zece miniştri, dar când a început să-şi lichideze membrii familiei, l-a ajuns sfârşitul. A fost răsturnat de la putere de un nepot şi finalmente executat împreună cu un grup restrâns de acoliți. Francisco Macías Nguema a fost condamnat la moarte de 101 ori de un tribunal militar. I se atribuie până la 400.000 de morți, cifră imposibil de confirmat. Clanul său conduce însă acea țară până azi, după aproape o jumătate de secol, în moduri similare – nepotul Teodoro Obiang Nguema Mbasogo a rămas dictator al Guineei Ecuatoriale de la lovitura de stat din 1979 orchestrată de el şi până azi (2025), fiind cel mai longeviv „preşedinte" în exercițiul funcțiunii din lume.

Peste tot în lume, militarii dădeau lovituri de stat pentru a răsturna guvernele de stânga ce câştigau masiv electorat şi a readuce prin forță la comandă pe cele de dreapta, ținându-i la respect şi în cătarea puştii pe comuniştii finanțați invariabil de Moscova. Nu la fel s-au petrecut lucrurile în Birmania anului 1962 (cunoscută şi sub numele de Myanmar), ci tocmai pe dos, atunci când militarii conduşi de generalul Ne Win răstoarnă guvernul legitim al lui U Nu – o marcantă figură a Birmaniei, politician şi chiar erou național – şi instaurează una dintre cele mai curioase dictaturi zise comuniste de pe mapamond, bineînțeles că sub tutela Moscovei (ale cărei imixtiuni în Asia de Sud-Est stârneau de mult îngrijorare la Washington, dar şi la Pekin, ulterior Beijing). Preceptele marxism-leninismului erau de această dată împletite într-un mod absolut unic cu cele ale religiei budiste, dar şi cu superstițiile arhaice ridicole ale mozaicului de populații care alcătuiau Birmania, într-un socialism *sui generis* care refuză să dispară până azi. Această doctrină contra naturii a purtat numele de Burmese Way To Socialism. Țara era stăpânită de bunăstare atunci când militarii au dat lovitura lor de stat în 1962

(se exporta masiv orez), iar când s-au prefăcut că renunță la ea în 1988, foametea și bursa neagră domneau pretutindeni. Au început prin a închide granițele, oprindu-i pe propriii cetățeni să mai călătorească liber și reducând vizele străinilor la 24 ore. Studenții au început a fi trimiși la studii doar în URSS sau în alte țări ale blocului comunist.Au demarat naționalizarea, ceea ce i-a lichidat pe străinii care investiseră masiv în Birmania și care controlau economia. A fost suprimată libertatea de expresie și reprimate cu brutalitate extremă orice proteste, în special cele ale țăranilor de prin sate și cele studențești din capitala Rangoon (Yangon), morții și rănițiii umplând locurile publice după intervențiile în forță ale unităților de poliție și armată, ale căror atrocități rămâneau veșnic nepedepsite. Au rămas celebre abuzurile sexuale sadice la care erau supuși captivii. În 1961, diplomatul birmanez U Thant devine Secretar General al ONU, servind două mandate succesiv și refuzând categoric un al treilea (deși era implorat de comunitatea internațională să rămână în funcție), retrăgându-se benevol în 1971. A câștigat stima generală prin modul în care a gestionat momentele de intensă criză ale planetei de-a lungul Anilor Șaizeci: Criza Rachetelor din Cuba, Războiul Civil din Congo, Războiul de Șase Zile din Israel, Războiul din Vietnam etc. Moartea lui, survenită în 1974, a provocat o imensă confruntare dură între dictatura militară domestică ce i-a refuzat înhumarea în pământul țării sale și mulțimile care îl veneraau – mii de morți și de răniți i-au stat atunci ofrande.

Cam așa arăta meciul de ping-pong planetar între Washington și Moscova din timpul Războiului Rece. Iar în tot acest timp, în țările cu democrație reală ale Vestului, poreclit „Lumea civilizată", guvernele erau acuzate constant (și adeseori violent) de „dictatură disimulată" de către contestatarii radicali interni, tributari neomarxismului și afiliați mișcărilor de tip New Left.

Între 5 și 10 iunie 1967 are loc incredibilul Război de Șase Zile, prin care statul Israel (cu masiv ajutor american) își îngenunchează vecinii arabi care se coalizaseră împotriva sa într-o alianță ce părea invincibilă – Egiptul, Iordania și Siria în primul rând, plus Arabia Saudită, Liban și Irak (cu ajutor din partea URSS). Egiptul președintelui Gamal Abdel Nasser mută primul și instituie în luna mai Blocada Strâmtorii Tiran, tăind ieșirea Israelului la Marea Roșie (cum se mai procedase, nu tocmai fericit, și în 1956). Nimeni nu credea că statul evreu, înconjurat de feroci inamici din toate părțile și cu mult mai puțină armată și tehnică militară, va fi capabil de vreo ripostă. Dar, pe 5 iunie, David își lansează atacul împotriva lui Goliath: artileria din Israel atacă și distruge bazele aeriene apropiate ale Egiptului, anihilând la sol avioanele de luptă, în special sovietice, achiziționate cu mare cheltuială. Pe 6 iunie este cucerită fulgerător Fâșia Gaza și tancurile se lansează în Peninsula Sinai. Pe 7 iunie are loc ofensiva împotriva Iordaniei și este ocupată la fel de rapid Cisiordania, cu tot cu Ierusalimul de Est – poza cu paraşutiștii evrei descinși la Zidul Plângerii (pe care îl „eliberaseră") făcând fulgerător ocolul planetei. Pe 8 iunie tancurile evreilor ating Canalul Suez, iar Egiptul, țară cu forțe militare net superioare, capitulează subit în mod incredibil, în tentativa disperată de a evita o criză precum cea din 1956 – care blocase canalul cu pierderi incalculabile. Pe 9 iunie Israel atacă Siria (precum un *wolverine* [57]un urs grizzly, ca să-i fure mâncarea) și cucerește rapid Înălțimile Golan. Realizând dezastrul pe care-l provocase, Nasser demisionează, dar își revocă demisia a doua zi, pe 10 iunie, când războiul încetează, cu statele arabe surclasate și cu un Israel care controla acum un teritoriu de patru ori mai mare decât cu o săptămână în urmă. Inutil de subliniat furtunile

[57] Gluton, sau jder mânăcios – un mamifer arctic incredibil de agresiv.

diplomatice care au fost generate, cu lumea polarizată odată în plus în jurul celor doi poli reprezentați de cele două superputeri atomice antagonice, prinse în război „rece" pentru dominarea Terrei și pentru impunerea violentă a propriului mod de viață chiar și în conflicte ce păreau departe de așa ceva.

Pe august 1968, trupele Pactului de la Varșovia[58] invadează Cehoslovacia, lichidând fenomenul de deschidere socială numit Primăvara de la Praga și expunând planetei Doctrina Brejnev în întreaga sa „splendoare" – adică, „dreptul pumnului" bântuind atroce partea socialistă a mapamondului ,dar bulversând odată în plus planeta în ansamblul ei. Loviturile de stat și asasinatele politice apar apoi pretutindeni, în mai toate părțile unei lumi cutemurată odată în plus.

În 1969, izbucnește Conflictul Chino-Sovietic în Manciuria, un război de frontieră prin care se părea că cei doi coloși se vor devasta reciproc apocaliptic (China avea și ea deja bomba atomică), precum două plăci tectonice glisând letal una deasupra celeilalte, generând o formidabilă energie potențială.

Planeta era pe atunci alcătuită din cuiburi de dictaturi organizate pe continente sau sub-continente (America de Sud, Africa Neagră, Lagărul Comunist, Asia de Sud-Est) care gravitau în sferele de influență ale celor două mega-dictaturi comuniste ale erei, fie încercând să se apropie, fie căznindu-se să păstreze distanța față de acestea: Uniunea Sovietică și, în Extremul Orient, China în plină ascensiune (devenită din 1964, cum spuneam, și ea putere atomică). America de Nord, Australia antipozilor și mare parte din Europa de Vest rămâneau neatinse de flagel (excepție făcea Peninsula Iberică – în Spania era dictatura lui Franco, în

[58] Cu excepția celor ale României.

Portugalia cea a lui Salazar). În rest, expresia „drepturile omului" stârnea cel mult zâmbete condescendente.

Masacre odioase de pretutindeni umpleau pagini incandescente prin ziare, devastând mințile cititorilor. Să parcurgem în fugă doar câteva. Pe 17 octombrie 1961, Poliția din Paris ucide în bătaie pe străzile Capitalei și/sau înecă în Sena vreo 200-300 de manifestanți algerieni, se pare că pașnici; în contrapartidă, algerienii vor masacra europeni „expați" și *pieds-noirs*[59] peste tot în teritoriul lor, ca de pildă la Oran, în iulie 1962 (când sunt uciși doar acolo tot cam pe-atâția oameni). Pe 28 decembrie 1962, guvernul Republicii Dominicane de după dictatura clanului Trujillo comite Masacrul „domestic" din Palma Sola, atacând cu napalm zonele ocupate de comunitatea mișcării afroamericane liboriste[60], arzându-l acolo de viu până și pe propriul general trimis pentru negocieri, alături de alți vreo 600. Brazilia „bifează" în 1963 *The Massacre at 11th Parallel*, în care vreo 3.500 de indigeni din tribul Cinta Larga sunt uciși de pistolari trimiși de un patron al unei plantații de arbori cauciuc – doar un singur episod al sinistrului genocid/democid generalizat în Amazonia descris de scriitorul și jurnalistul britanic Norman Lewis în răsunătorul său articol „Genocide" publicat în *The Sunday Times Magazine* din 23 februarie 1969. Ianuarie 1964: izbucnește curioasa Revoluție din Zanzibar, în care negrii africani de acolo îi măcelăresc sălbatic cu arme albe pe etnicii arabi aduși de coloniștii britanici, care sunt exterminați sistematic până la ultimul, în timp ce minoritatea indiană suferă și ea teribile agresiuni de uragan de Lumea

[59] Francezi sau alte etnii europene născute în Maghreb pe timpul ocupației coloniale.

[60] Adepții lui Papá Liborio, un conducător religios ocultist afro-american ucis de guvern în 1922, considerat de adepți reîncarnarea lui Isus Cristos. Cultul generat de el s-a numit olivorism sau liborism. Există practicanți și azi.

a Treia (jafuri, bătăi, violuri, ucideri) – în filmul mondo[61] „Africa Addio" din 1966 un episod este dedicat acestui eveniment, vedem chiar și epava în flăcări a avionului jurnaliștilor germani doborât de „revoluționari". (Numărul victimelor de atunci, așa ca de obicei, variază aberant de la o estimare la alta, de la un deceniu la altul – între 4.000 și 20.000.) 1965-66: noul președinte indonezian Suharto, recent ajuns în vârf printr-o lovitură de stat prin care l-a eliminat pe președintele legitim anterior Sukarno, ordonă armatei să scape țara de „comuniști", dar și de „necredincioși" ori presupuși „stângiști" de orice fel – iar rezultatul a fost un lanț de inimaginabile masacre pur apocaliptice care au trimis în lumea dincolo un număr incredibil de cetățeni, dar imposibil de evaluat, estimările cele mai des publicate variind între 500.000 și 130.0000 de morți, în special etnici chinezi, dar și balinezi ori jawanezi autohtoni, fiind exterminate atunci și femeile din mișcarea de emancipare Gerwani. Deși SUA a negat vehement implicarea CIA în masacre, s-a dovedit în timp, prin desecretizarea documentelor, nu numai că erau la curent cu toate acestea, ci chiar că le încurajau. 1966 marchează debutul Revoluției Culturale în China lui Mao Zedung, cum spuneam, greu de imaginat până și de scenariștii filmelor tip *dystopians*: studenții instigați de președinte și organizați în Gărzile Roșii încep ceea ce a rămas în istoria recentă sub numele de „August Roșu", adică își ucid profesorii prin școli (uneori cu un sadism patologic) după care lansează o săptămână nebună de ucideri stradale în Pekin (azi, Beijing), cifra oficială uterioară acreditată fiind aceea de 10.275 de morți doar în Capitală. După care, devastează și demolează mii de inestimabile situri istorice chineze de patrimoniu în lupta lor împotriva a ceea ce Mao numea, în ideologia sa mega-schizofrenă (dar totuși agreată de mulți de pe Terra)

[61] Vezi 4.1.

„Cei Patru Vechi": Vechile Idei, Vechea Cultură, Vechile Obiceiuri și Vechile Deprinderi. Apoi, urmau „Cele Cinci Categorii Negre", încasate ca entități politice: marii proprietari, fermierii bogați, contrarevoluționarii, elementele negative și persoanele de dreapta. Rapoartele oficiale ne-au lăsat descrise metodele folosite de studenți pentru a edifica Imperiul Morții Sinistre în lupta lor împotriva tutoror acestor „rele": bătăi, biciuiri, strangulări, striviri, fierberea victimelor de vii și alte ingeniozități ale „proletariatului victorios în lupta sa", în timp ce copiii ucișilor erau fie tăiați în două cu fierăstraiele, fie striviți prin izbire de stâlpi ori pe asfalt – totul, numai în public! Se scria pe ziduri „TRĂIASCĂ TEROAREA!" cu sângele vicitmelor, elevii și studenții mărșăluiau pe străzi cântând în coruri „TRĂIASCĂ TEROAREA!" după ce-și uciseseră în chinuri profesorii prin diversele lor școli. Nu doar Capitala, ci întreaga Chină va sucomba apocalipsei Marelui Nebun Roșu: în regiunea Guanxi, în același an 1966 și următorul, numărul celor uciși în atrocitățile zilei a fost estimat undeva între 100.000 și 500.000, metodele „luptei de clasă" fiind inventariate de diversele studii ulterioare: decapitări, îngropări de vii, lapidări, înecări, masacre colective, smuls inimi, ficat sau organe genitale, rupt carnea de pe oase, aruncări în aer cu dinamită și altele. Un fragment dintr-un raport din 1968 consider că merită citat: „O profesoară de geografie pe nume Wu Shufang a fost omorâtă în bătaie de propriii său elevi la Școala Medie din Wuxuan. Trupul ei a fost purtat (în procesiune) pe lespezile râului Quian, acolo unde, sub amenințarea cu arma, un alt profesor a fost obligat să-i smulgă inima și ficatul. Întorși la școală, elevii au fript pe grătar inima și ficatul și le-au mâncat"[62]. Nici măcar unul singur dintre acești scelerați nu a fost vreodată tras la răspundere.

[62] https://www.washingtonpost.com/archive/entertainment/books/1996/07/07/devouring-their-own/18520636-ef1c-403f-9b59-d5afca9e067f/ (material de presă *The Washington Post*).

Dacă „August Roșu" din China maoistă a fost o pseudo-mișcare studențească, avându-l de fapt la origine pe sinistrissimul dictator de atunci, protestele studențești sufocau partea a doua a decadei în Lumea Liberă și în cea Semi-Liberă și scăpaseră complet de sub controlul autorităților. Mexico City a fost primul oraș dintr-o țară în curs de dezvoltare care a găzduit o olimpiadă de vară, în octombrie 1968. Guvernul federal cheltuise o sută cincizeci de milioane de dolari pentru eveniment (la valoarea de atunci!), fapt care împovărase țara și așa săracă. Cu zece zile înainte de inaugurarea jocurilor, a avut loc pe 2 octombrie din acel an cel mai odios masacru comis de vreo administrație statală împotriva unor studenți protestatari. A rămas în istorie sub numele de The Tlatelolco Massacre sau The Night of Tlatelolco, după numele cartierului din Capitala țării în care a fost săvârșit. Mișcările sociale începuseră în lunile precedente, ca de altfel și confruntările dure cu organele de ordine – așa ca în multe locuri pe glob. Fermierii și muncitorii începeau să se adune alături de studenți, pentru ca protestele astfel generalizate să prindă consistență. Președintele Mexicului dăduse dispoziții speciale de ordine pentru Jocurile Olimpice, cum ar fi interzicerea grevelor și adunărilor publice. În iulie, poliția atacase o școală din capitală, pretinzând că luptă împotriva delincvenței juvenile, mulți profesori fiind agresați la rândul lor. (S-a aflat ulterior că fiecare polițist primise câte treizeci de pesos pentru fiecare elev arestat atunci.) În urma acestui eveniment extrem ia ființă Consejo Nacional de Huelga (Consiliul Național al Grevelor), alcătuit din reprezentanții a șaptezeci de universități și școli superioare care avea ca obiectiv coordonarea protestelor pentru reforme politice, educaționale și sociale. Studenții încep să se organizeze în brigăzi de câte șase oameni, să călătorească în autobuzele de transport în comun în

care să facă propagandă politică, vorbind cu călătorii și cu șoferii despre corupția politică, împărțind manifeste, strângând donații. Cantitatea din ce în ce mai mare de donații adunate vorbea de la sine despre succesul demersului printre muncitorimea ce călătorea cu autobuzele. Pe 1 august are loc o demonstrație pașnică de protest (cum altfel?) împotriva brutalității poliției și a violării autonomiei universitare la care iau parte cincizeci de mii de oameni, în special studenți, condusă de însuși rectorul Universității Naționale – și guvernul acuză URSS de amestec (se pare că în mod gratuit). Pe 13 septembrie, anunțuri plătite în ziare de CNH chemau pe „toți muncitorii, țăranii, profesorii, studenții și publicul larg" să participe la un marș de protest despre care se specifica faptul că nu are nimic în comun cu Jocurile Olimpice. Tot acolo erau publicate cinci solicitări: abolirea articolelor din Codul Penal care pedepseau cu închisoare pe oricine se aduna într-un grup mai mare de trei persoane; desființarea armei grenadierilor (trupele de asalt ale poliției); eliberarea prizonierilor politici; demiterea șefului poliției și a adjunctului său; tragerea la răspundere a celor vinovați pentru brutalitățile din timpul manifestațiilor precedente. Președintele reacționează imediat și brutal, ocupând campusul Universității Naționale Autonome a Mexicului – cea mai mare din țară. Studenții sunt bătuți și arestați la întâmplare, rectorul demisionează în semn de protest. Pe 2 octombrie, un mare miting studențesc este organizat ca reacție la aceste evenimente, în Piața celor Trei Culturi în cartierul Tlatelolco din Mexico City. Liderii s-au înscris la cuvânt și alături de ei urmau să vorbească bărbați și femei care nu aparțineau CNH. Se cântau cântece de protest cu texte ca: „Nu vrem Jocuri Olimpice, vrem revoluție!". Spre seară, mii de soldați și sute de vehicule blindate și camioane înconjoară piața, din care studenții

nu plecau. Mitingul continua să se desfășoare pașnic până când din apartamentele dimprejur se trag focuri de armă asupa soldaților, care, la rândul lor, deschid focul asupra manifestanților. Panica se instaurează, oamenii fug în toate direcțiile. Urmează un asalt în piață al Batalionului Olimpic, unitate de elită a poliției mexicane (recent constituită pentru jocuri) care va genera hecatombe: soldații trag în plin în grupurile de civili din fața lor, ucigând sute de manifestanți, ca și trecători întâmplători și locatari ai zonei fără nici o legătură cu mitingul, inclusiv copii. Soldații îi înconjoară pe studenții supraviețuitori, îi dezbracă și îi bat sălbatic. Epilog: O anchetă din 2001 a dezvăluit în mod oficial că cei care deschisdeseră inițial focul asupra soldaților au fost membri ai Gărzii Prezidențiale, pentru a-i determina să tragă în manifestanți. În 2004 apare despre acest subiect documentarul mexican „Ni olvido, ni perdon" în regia lui Richad Dindo.

Aceasta a fost sălbăticia azi greu de imaginat a Erei *Flower power*, punctată mai sus prin doar câteva repere azi complet uitate. Și acesta a fost deceniul în care s-a scris marea muzică rock: în 1960 trona încă genul rock'n'roll, iar la finele lui 1970 dispăruseră deja Jimi Hendrix și Janis Joplin, ca persoane, și The Beatles, ca formație. Terra exista în Deceniul VII cu nervii întinși efectiv la maximum – așa după cum îi apare azi evident oricărui observator destul de curios pentru a arunca înapoi o privire de ansamblu echidistantă (majoritatea comentatorilor epocii fiind partinici). Un lucru era cert: la începutul Anilor '60, nimeni nu putea anticipa cui îi va aparține victoria finală și care „lagăr" îl va absorbi pe celălalt. În cel capitalist, al libertății de exprimare, protestele studențești vor răvăși țările și guvernele (Mai '68 la Paris rămâne borna miliară a acestora), iar muzica rock, explodând, va fi adeseori o transfigurare a acestei stări de spirit. În cel socialist, în

contrapartidă, protestele studențești vor fi sugrumate, iar muzica rock va fi în majoritatea ei aservită dictaturilor de sorginte stalinistă, deci „inocentă", ori chiar interzisă de-a dreptul. Astfel, de-a lungul Războiului Rece, marea istorie a muzicii rock se va scrie, practic, în „Lagărul Capitalist", cu câteva excepții izolate. Și tot acolo vor apărea – de data aceasta, fără excepție – și rockumentarele („Lagărul Comunist" nu ne-a transmis nici măcar unul singur). Acelei ere profund schizoide îi datorăm butada rămasă, din nefericire, fundamentală pentru umanitate: „E ușor să fii marxist într-o țară democrată, dar ia încearcă să fii democrat într-o țară marxistă!..." Și tot ei îi datorăm o capodoperă apărută pe 5 iunie 1970 pe albumul „Deep Purple In Rock": „Child In Time", o piesă de peste 10 minute care a dat peste cap muzica de până atunci, inspirată de psihoza planetară indusă de Războiul Rece.

## 1.3 Moștenirea generației beat

Prin Universitatea Columbia din New York, mai exact prin Facultatea de Litere de acolo, la sfârșitul Anilor '40 adia un vânt călduț al schimbării. Sunt germenii mișcării/contraculturii beat, considerată ulterior anti-academică la modul visceral dar care apar însă, în mod paradoxal, tocmai într-un mediu academic. Și care au la origine prietenia devenită legendară a trei tineri. Doi erau studenți acolo: unul, Allen Ginsberg, venea din New Jersey dintr-o familie de intelectuali evrei, comuniști fervenți. „Quintessential Beat, countercultural prophet, Buddhist-Jewish adventurer, distinguished professor" – sunt cuvinte prin care este definit Ginsberg azi pe site-ul Universității sale, Columbia.[63]

[63] https://c250.columbia.edu/c250_celebrates/remarkable_columbians/allen_ginsberg.html.

Altul, Jack Kerouac, era născut din părinți „quebecoazi" din Canada Franceză mutați în Massachussets și era regele neîncoronat al călătoriilor și al promiscuității – ne va lăsa romanul „On The Road", acela care va schimba literatura americană și proza Secolului XX. Li se alăturase un altul, însă mai vârstnic cu un deceniu – William S. Burroughs, un subtil poet absolvent de Harvard, trăitor din stipendia oferită de bogata sa familie din Saint-Louis și care înspăimântase deja societatea civilă prin perversiunile sale devenite „mondene". Trioul nu va întârzia să devină vedeta campusului, dar și a cluburilor din Greenwich Village. Allen Ginsberg pusese problema unei Noi Viziuni („New Vision") în literatură (termen împrumutat de la Rimbaud) pentru a scutura conceptele conservatoare promovate în contextul universitar, fapt care-l va propulsa în mijlocul unor dispute uneori dure cu profesorii săi, dar și cu unii colegi conformiști.

În 1948, Kerouac va introduce expresia *The Beat Generation*, încercând prin asta să caracterizeze lumea underground a grupurilor de poeți tineri, nonconformiști și chiar antisociali răsăriți în New York, porniți „contra culturii" obediente a timpului lor – un conformism pe care îl încasau ca pe un pericol la adresa umanității. Cuvântul „beat" are mai multe sensuri principale în engleză (polisemantismul face adeseori intraductibili în română termenii anglo-saxoni), însemnând atât „bătut", „bătaie", cât și „obosit extrem". *„I'm beaten down"* se traduce îndeobște prin „sunt dărâmat de oboseală", „sunt răpus". Înseamnă și puls, bătaie de inimă, de aripă etc. Un alt sens al termenului este acela de ritm muzical: *„you're on the beat"*, „ești pe ritm" sau de muzica însăși – *„and the beat goes on"*, „chermeza continuă". Să remarcăm sinonimia dintre termenul care desemnează contracultura americană de Ani '50 și acela care se referă la un gen muzical englez dezvoltat în jurul lui

1960 – *beat music* (numită şi British Beat, London Beat sau Mersey Beat, uneori grafiat Merseybet (numit astfel după estuarul fluviului Mersey care străbate oraşul Liverpool). Există însă şi sensul de „pierde-vară"[64], cu siguranţă ţintit de jurnalistul sanfranciscan obedient Establishment-ului Herb Caen (vezi mai jos).

Iată-l pe Kerouac relatând momentul revelaţiei termenului:

> „John Clellon Holmes[65] (...) şi cu mine şedeam într-o bună zi încercând să decelăm noima Generaţiei Pierdute (*The Lost Generation*"[66]) şi a existenţialismului ulterior şi eu am zis: Ştii, John, asta chiar că e o generaţie dărâmată (*a beat generation*). El a sărit ca din arc şi a zis: Asta e! Aşa e!". [67]

Auo-asocierea lor cu notorietăţile literare ale Generaţiei Pierdute le va aduce numeroase acuze de grandomanie. Tot Kerouac va fi acela care va extrapola sensul, generând asocieri mai mult sau mai puţin gratuite, ori poate fortuite, cu „beatific". În 1952, Holmes va publica în The New York Times articolul său „This Is The Beat Generation", consacrând astfel expresia[68].

Generaţia beat a pornit astfel din cercurile literare dacă nu de avangardă, cel puţin nonconformiste din New York. Celor trei actanţi principali de mai sus – Ginsberg, Kerouac, Burroughs – li se va alătura curând Neal Cassady, un copil crescut mai mult prin casele de corecţie din Colorado decât pe străzile rău-famate, alături de tatăl său alcoolic – va deveni celebru, printre altele,

---

[64] http://hallo.ro/search.do?d=en&l=ro&type=both&query=beat.

[65] Alt membru marcant al generaţiei.

[66] Expresie atribuită lui Gertrude Stein, folosită pentru a caracteriza sentimentul general de deziluzie al scriitorilor americani care au ales să trăiască în Europa în perioada interbelică, în special la Paris: Ernest Hemigway, F. Scott Fitzgerald, Ezra Pound, John Steinbeck etc.

[67] https://litkicks.com/BeatEtymology/. Alţii atribuie paternitatea termenului literar poetului hipster new-yorkez Herbet Huncke.

[68] https://www.nytimes.com/1996/04/14/magazine/1950s-nov-16-1952this-is-the-beat-generation.html.

conducând autobuzul Furthur care-i purta prin America pe The Merry Pranksters conduși de Ken Kesey[69]. Acești oameni vor șoca America prin scrierile lor ce nu aveau cum să întârzie să apară și care se bucură instantaneu de un succes fulminant, întrucât, alături de anticonformismul lor endemic, promovau și un nonconformism stilistic neașteptat, revoluționând efectiv literatura momentului. Ei și alții aidoma lor cultivau spontaneitatea trăirilor nedisimulate, angajarea viscerală în temerare experiențe lumești, o poliimagerie a sacralității luată liber din budism, iudaism, creștinism ori împrumutată din culturi arhaice: „Valurile sunt chineze, dar pământul e un fapt indian (*an Indian thing*)", va scrie Kerouac[70]. Piesele de rezistență ale gândirii lor din Anii '50 (induse generației prin mentalitatea de grup) vor deveni temelia contraculturii successive a Anilor '60: respingerea fără concesii a societății consumeriste și despiritualizate printr-un materialism agresiv (spre atroce), un mod de viață boem și hedonist, rezistența la militarism și opresiune statală, experimentarea unor stări de conștiență alternativă prin consumul unor droguri psihedelice (încă neinterzise pe vremea lor), interesul obsedant pentru religia Indiei, o sexualitate liberă și nu arareori alternativă (în documentarul din 2008 „The Life and Times of Allen Ginsberg", regia Jerry Aaronson, protagonistul descrie copios în fața camerei un act sexual pe care l-a trăit cu Neil Cassady, în care el era partea pasivă). John Clellon Holmes publică în 1952 un roman despre generația de-acum cunoscută (grație lui) sub denumirea beat, intitulat sugestiv „Go!". Prudent, Allen Ginsberg va declara:

[69] Vezi 1.5.

[70] https://www.goodreads.com/quotes/400720-the-waves-are-chinese-but-the-earth-is-an-indian.

„Nu există poezie beat, sau un roman beat ori pictură beat. Beat e un concept poetic, o atitudine în fața lumii".[71]

Ingratul Deceniu VI își derula curgerea sa implacabilă cu planeta împărțită postbelic în cele două așa-zise „lagăre" (capitalist și comunist), despărțite de funesta Cortină de Fier care lichida circulația liberă. La asta se adăuga universul colonial african în fierbere, dictaturile sanglante din America Latină și țările din Asia încă fără soluții politice, pendulând adeseori tragic între cele două menționate lagăre. Lucrurile nu arătau prea bine, cu mapamondul angajat în cursa frenetică pentru arme nucleare și emanând o atroce propagandă de rigoare, de ambele părți. Stalinismul și succesorul acestuia, hrușciovismul, exterminau în mod abominabil milioane de supraviețuitori ai celui de-Al Doilea Război Mondial, în URSS și statele satelit. China lui Mao începea de prin 1960 să se emancipeze extrem de periculos față de Moscova. Europa de Vest își lingea încă rănile de după război, căznindu-se să se refacă economic și să-și regăsească identitatea ferindu-se de comunism, odată „centura sanitară" interbelică lichidată de „Ciuma Roșie".[72] (Linia Nord-Sud compusă de vecinii dinspre Vest ai URSS – Finlanda, Țările Baltice, Prusia Orientală, Polonia și România – constituiau o așa-zisă „centură sanitară" împotriva ideilor comuniste; aproape toate aceste țări vor fi cotropite de Stalin înainte și după Al Doilea Război Mondial, finalmente cu complicitatea Aliaților.) În timp ce, peste Atlantic, libertățile individuale cetățenești (care constituiau însăși rațiunea existenței SUA) erau sufocate de vânătoarea de vrăjitoare „roșii" a erei senatorului McCarthy. Iar la finele deceniului, revoluția comunistă a lui Fidel Castro din chiar coasta Americii

[71] https://www.beatdom.com/the-beat-generation/what-is-beat/.

[72] „Moartea Roșie" sau „Ciuma Roșie" – formule ale propagandei occidentale pentru a desemna pericolul bolșevic. Expresia „Ciuma Roșie" fusese lansată inițial de naziști.

va întoarce cu totul lumea statunitensă pe dos (şi, nu numai aceasta). Astfel, în 1955, într-o atmosferă ostilă şi tensionată, scriitorii beat migrează de la New York la San Francisco (fără Burroughs însă), pentru a se contopi cu fenomenul deja apărut şi numit The San Francisco Renaissance, generată de un hub de poeţi stabiliţi acolo după război, spre finele Anilor '40. De la acest hub va porni totul, iniţiat de Kenneth Rexroth – *„The Founding Father"* şi de Madeleine Gleason – *„The Founding Mother"*, cărora li se vor alătura şi alţii, generându-se în doar câţiva ani un nucleu de avangardă poetică. Artişti de tot felul se adună mai apoi în metropola nord-californiană în prima parte a deceniului VI, deoarece oraşul îşi dobândise o reputaţie de important – şi, în special, de *nou* – centru al creativităţii. Dar, în primul rând, al contraculturii. Acolo, ei îngroaşă rândurile altor poeţi şi prozatori cu mentalitate asemănătoare şi sunt înconjuraţi la rândul lor de pictori, actori, cântăreţi etc. Să-i dăm cuvântul lui Alvin Toffler:

> „Pe la mijlocul anilor '50, un mic grup de scriitori, artişti şi paraziţi de toate felurile s-a strâns la San Francisco şi în jurul localităţilor Carmel şi Big Sur de pe coasta californiană. Porecliţi prompt «beat» (...), ei şi-au format un stil de viaţă original. Caracteristicile sale cele mai pregnante erau glorificarea sărăciei – «blugi», sandale, cocioabe; o predilecţie pentru jazz şi jargonul negrilor; interesul pentru misticismul oriental şi existenţialismul francez şi o ură generală faţă de societăţile bazate pe tehnică."[73]

Aşadar, migraţia către „mirajul" San Francisco, mai exact către o „viaţă liberă", nu a fost un dat al contraculturii hippie din Anii '60, cum am putea crede – aceasta doar va continua ceea ce începuse decis contracultura beat cu un deceniu mai devreme. Cu un plus de intelectualitate, însă, pentru primii.

---

[73] Alvin Toffler – „Şocul vitorului", Ed. Politică, Bucureşti, 1973, pag. 279.

Totul se pare că ar fi început în forță cu poeții. Galeristul Wally Hedrick, pionier al artei plastice psihedelice, are o inițiativă care va scrie o pagină dintr-o istorie aparte: o serată literară numită Six Gallery Reading, în care cei nou-veniți de la New York își vor citi în seara zilei de 7 octombrie 1955 din poezii. Locul ales fusese Six Gallery, cea pe care o deschisese cu un an înainte împreună cu câțiva „acoliți" pe Strada Fillmore din cartierul Lower Haight. Au lecturat cinci poeți: Allen Ginsberg, Phillip Lamantia (a citit doar poeme ale prietenului său John Hoffman, mort în condiții suspecte în Mexic la doar 24 de ani și care obișnuia să-și distrugă scrierile), Michael McClure, Gary Snyder, Philip Whalen etc. Jack Kerouac, prezent și el, a rămas atunci pe scaunele asistenței, lăsând rânduri memorabile despre eveniment în romanul său din 1958 „The Dharma Bums":

> *„Anyway, I followed the whole gang of howling poets to the reading at Gallery Six that night, which was, among other important things, the night of the birth of the San Francisco Poetry Renaissance* [s. mea]. *Everyone was there. It was a mad night. And I was the one who got things jumping by going around collecting dimes and quarters from the rather stiff audience standing around in the gallery and coming back with three huge gallon jugs of California Burgundy and getting them all piffed so that by eleven o'clock when Alvah Goldbrook was reading his poem 'Wail' drunk with arms outspread everybody was yelling 'Go! Go! Go!' «like a jam session» and old Rheinhold Cacoethes the father of the Frisco poetry scene was wiping his tears in gladness".*[74]

Importanța evenimentului a fost amplificată prin aceea că Allen Ginsberg a citit atunci pentru prima dată în public poemul său „Howl", considerat subit o revoluție în poezia americană, deși mulți critici literari rămăseseră pe moment derutați. A fost cunoscut și sub numele de „Howl for Carl Solomon" (un scriitor

[74] https://lexperimental.fr/allen-ginsbergs-work-a-pivotal-moment-in-the-history-of-american-literature/.

american psihopat interesant, pe care Ginsberg l-a întâlnit la New York State Psychiatric Institute). Scris, zice-se, în stare de transă halucinogenă indusă de consumul de peyote, încă de la primele două versuri (concepute aidoma frazelor unei proze poetice), cuvintele „pionierului acestei Noi Frontiere schizoide"[75] își „ia de gât" cititorii/ascultătorii cu suflul noii sale estetici proto-psihedelice:

> *„I saw the best minds of my generation destroyed by madness, starving hysterical naked/dragging themselves through the negro streets at dawn looking for an angry fix, angelheaded hipsters burning for the ancient heavenly connection to the starry dynamo in the machinery of night...".*

„Howl" rămâne borna miliară a Generației Beat, atât prin forța copleșitoare a versurilor sale, cât și prin destinul scrierii. Considerată „obscenă" de către oficialități prin sexualitate explicită (atât hetero~ cât și homosexuală), scrierea editată într-un volum împreună cu alte câteva poeme va fi interzisă și exemplarele tipărite în UK vor fi confiscate. Un librar din San Francisco ce o vindea clandestin va fi arestat de poliție. Va fi arestat la rândul său pentru publicarea în SUA (în „Pocket Poets Series") și Lawrence Ferlinghetti – el însuși poet beat, dar și activist social. Procesul ce a urmat a fost unul de răsunet și, cu suportul oferit de American Civil Liberties Union (ACLU), va fi câștigat finalmente de Generația Beat, al cărei vârf de lance se arătase deja a fi Allen Ginsberg.

Dar contracultura beat va fi dur contrată la rândul ei de Establishment, printr-o multitudine de metode. Iată fragmenul din articolul zeflemist al jurnalistului Herb Caen publicat în 2 aprilie 1958 în San Francisco Chronicle în care apare termenul creat ad-hoc „beatnik":

---

[75] https://slate.com/news-and-politics/2010/09/how-howl-changed-the-world.html.

*„Look magazine, preparing a picture spread on S.F.'s Beat Generation (oh, no, not AGAIN!), hosted a party in a No. Beach house for 50 Beatniks, and by the time word got around the sour grapevine, over 250 bearded cats and kits were on hand, slopping up Mike Cowles' free booze. They're only Beat, y'know, when it comes to work."*[76]

„Beatnik" era o găselniță ad-hoc prin parafrazarea cuvântului „Sputnik", el însuși o parafrază – după numele primului satelit artificial al Terrei lansat de URSS în 1957 și interpretat de Washington ca un atentat la adresa siguranței sale naționale. Kerouac i-a reproșat dur lui Caen în chiar noaptea de după apația articolului. În replică, Ginsberg va scrie în *The New York Times* spre a deplânge „cuvântul nici-găină-nici-cocoș beatnik (*the foul word beatnik*)": „Dacă beatnicii, iar nu poeții beat iluminați, au năpădit această țară, ei vor fi fost creați nu de Kerouac, ci de industria comunicării în masă, care continuă să spele creierul omului".[77] Norman Mailer va fi mai dur un an mai târziu, în 1959: „Un termen inventat de un ziarist idiot din San Francisco", va scrie el în „Advertisements for Myself" (volum conținând o puzderie de texte scurte de genuri diferite: proză, versuri, articole, note autobiografice etc.) – spre amuzamentul lui Caen însuși, zice-se.

Curente de opinie orchestrate acerb de oficialități ajung să-i ilustreze pe beatnici în opere obediente comandate de Establishment (articole de presă, cărți, filme) ca pe un autentic pericol pentru societatea americană. Kerouac va deplânge starea de fapte:

„Și încă, și încă, vai și vai celor care cred că generația beat înseamnă crimă, delincvență, imoralitate, amoralitate... Vai celor care o atacă pe temeiul faptului că pur și simplu nu înțeleg istorie și dorul neostoit al

[76] https://www.sfgate.com/news/article/Pocketful-of-Notes-2855259.php.

[77] https://www.emptymirrorbooks.com/beat/whats-the-difference-between-beat-and-beatnik.

sufletelor umane... Vai de fapt celor ce fac filme rele despre generația beat în care gospodine inocente sunt violate de beatnici!...".

Se referă, foarte probabil, la filmul din 1959 „The Beat Generation" produs de Metro-Goldwyn-Meyer, cu Steve Cochran în rolul principal. Și, mai departe: „Vai celor ce scuipă pe generația beat, vântul le va întoarce scuipatul înapoi!"[78] Numeroase alte filme artistice din epocă îi reflectau pe beatnici ca pe o colecție de diverși infractori „exotici" (ca „The Beatniks" din 1960).

Ani de zile mai târziu, atunci când Allen Ginsberg va fi chestionat despre generația beat, va răspunde: „Nimeni nu știe dacă am fost catalizatori sau chiar am inventat ceva, ori dacă am fost doar un clăbuc („*froth*") călărindu-și propriul val. Am fost toate trei, cred eu".[79]

## 1.4 „Sacramentul" noii „religii": LSD

În 1938, în laboratoarele Sandoz din Berna, chimistul elvețian Albert Hofmann descoperă întâmplător formula a ceea ce se va numi în limba germană Lysergsäure-diethylamid – acid lisergic dietilamidă. Pe scurt, LSD – o succesiune de majuscule care devin un semn iconic timpuriu, dar crucial, în Psychedelia. Se studia o ciupercă numită ergot, ce parazita cerealele, generând boala numită ergotism, care se manifesta prin halucinații provocate celor care o consumau din greșeală în pâinea de secară. Dar abia în 1943 s-au descoperit cu adevărat proprietățile insolite ale substanței când, lucrând în laborator la resintetizarea LSD-ului, Hofmann s-a simțit ciudat. Pe 19 aprilie 1943 a ingerat intenționat o doză de LSD pe care, comparativ cu alte halucinogene

[78] https://www.azquotes.com/quote/712563.

[79] https://libquotes.com/allen-ginsberg/quote/lbi4i8y.

cunoscute atunci, o considera a fi cea normală (0,25 mg), apoi s-a urcat pe bicicletă să se întoarcă acasă. Din acest motiv, ziua cu pricina a rămas cunoscută în istoria LSD-ului sub numele The Bicycle Day, consacrată peste decenii ca o sărbătoare ținută anual în comunitățile psihedelice contemporane. Hofmann se căznea să rămână conştient, să vorbească inteligibil, avea senzația că stă pe loc, deşi se deplasa cu viteză pe bicicletă. Era stăpânit de delir şi avea puseuri de comportament sălbatic, fiind convins că a înnebunit. Ajuns acasă, a petrecut câteva ore îngrozit de gândul că trupul său fusese luat în posesie de un demon, credea că vecina de alături e o vrăjitoare şi că primeşte amenințări de la propria sa mobilă. A chemat un doctor, care nu a constatat altceva decât pupile extrem de dilatate. Apoi s-a aşezat în pat şi s-a scufundat în senzații intense pe care le-a descris personal ca pe o „condiție de intoxicație plăcută", o stare de vis, hipnotică, în care vizualiza un neîntrerupt flux al unei imaginații stimulate la extrem. Iată cuvintele sale, în engleză: *„fantastic pictures, extraordinary shapes with intense, kaleidoscopic plays of colors"*[80]– sunt cuvinte-cheie care vor determina un întreg mod de a percepe realitatea al unei fabuloase generații revolute. După descrierea din jurnalul savantului, imaginile pluteau în jurul său, alternând unele cu altele, închizându-se şi deschizându-se în spirale şi sfere, explodând finalmente în jerbe cromatice, rearanjându-se în flux constant (aidoma jocurilor de lumini inventate mai târziu pentru concertele rock psihedelice din San Francisco). Semnalele acustice (ca, de exemplu, cele ale unui automobil trecând pe stradă) erau convertite în incredibile percepții optice. Finalmente, Hofmann a adormit, numai pentru

[80] https://www.history.com/this-day-in-history/hallucinogenic-effects-of-lsd-discovered.

a se trezi în dimineața următoare relaxat psihic și cu mintea limpede, deși obosit fizic. Era stăpânit acum de o senzație de bine universal și de viață regenerată, iar micul dejun i s-a părut neobișnuit de gustos. Plimbându-se în grădină, a remarcat faptul că toate simțurile sale vibrau într-o stare de ultrasensitivitate care a persistat întreaga zi. Acesta a fost „actul de naștere" al LSD-ului, inițial un drog semisintetic din familia ergolinelor. „Părintele" său l-a dezvoltat ca pe un medicament analeptic și nici prin gând nu i-a dat pe la începuturi că ar putea fi folosit drept drog recreațional. Despre descoperirea lui Albert Hofmann și apariția LSD vezi documentarele „Gettin' High: A History of LSD", din 2000, în regia lui Greg Goldman, „Hofmann's Potion", din 2002, în regia lui Connie Littlefield și „The Substance: Albert Hofmann's LSD" din 2011, regia Martin Witz.

În 1948, LSD este introdus ca medicament în SUA în tratamentul psihiatric sub numele schimbat Delysid (după un patent avându-l coautor pe Hoffmann), mizându-se pe faptul că va constitui un remediu în tratarea unor boli precum schizofrenia și că va atenua ori elimina comportamentul criminal, alcoolismul sau perversiunile sexuale. Așadar, un soi de panaceu pe care studenții la medicină care făceau practica în spitale nu au întârziat a-l testa, acțiune ce era considerată pe atunci nimic altceva decât un instrument în înțelegerea schizofreniei de către medicul psihiatru. În 1952, LSD este introdus în tratamentul medical și în Marea Britanie (țară în care va fi folosit până în 1972). Din spitalele de psihiatrie, prin intermediul personalului medical, se va răspândi mai întâi în cercurile de prieteni ale acestora, apoi în elita societății pe postul de drog recreativ („*recreational drug*").

În anul 1957, psihiatrul american Humphry Osmond, un englez expatriat mai întâi în Canada și apoi în SUA (care folosise

LSD în combaterea alcoolismului) inventează un cuvânt care va face epocă: PSYCHEDELIC. Acesta este compus din doi termeni luați din greaca veche: *„psyché"*, însemnând „suflet" și *„deloun"*, însemnând „manifestare". Așadar, o manifestare a sufletului. (Dr. Osmond a fost, printre altele, părintele controversatei psihoterapii psihedelice.)

În scurt timp, noul „panaceu", clasat urgent de societate ca drog recreativ, câștigă un mare număr de adepți (și chiar propovăduitori) care încep să aibă poziții diferite, uneori divergente, referitor la consumul său. De exemplu, în Marea Britanie, scriitorul Aldous Huxley clama faptul că doar o elită intelectuală trebuie să acceadă la LSD, nicidecum clasele sociale „inferioare". Dar în SUA va apărea curând „apologetul" Timothy Leary, profesor la Harvard, figură de forță a contraculturii, care va susține o poziție antagonică: toți oamenii trebuie să aibă acces la „acid" (spre disperarea lui Huxley!) în virtutea faptului că acesta catalizează experiențe spirituale intense în timpul cărora cei care îl folosesc simt că intră în contact cu o mare ordine cosmică, desprinzându-se de propriile corpuri și contopindu-se cu divinitatea. Acoliții subliniau că experiențe similare erau descrise în toate marile cărți religioase. Intelectualii americani vor câștiga această dispută cu cei britanici și primii ani ai deceniului șapte au stat sub semnul drogurilor psihedelice (LSD, mescalină, psilocibină etc.), al căror consum era încă *legal*. Nu doar intelectualii, artiștii de orice fel, ci tineretul de toate condițiile recurge în masă la leacul universal – curând, devenit de nedezlipit de mediul universitar și de boema artistică. Apare expresia *Psychedelic Trip* tradusă prin „experiență psihedelică", desemnând o experiență intimă a cuiva definită de puterea de a percepe aspecte ale minții până atunci rămase ascunse folosind drogul sintetic. („*Trip*" = „călătorie",

expresia a fost consacrată de savanții Armatei SUA în timpul experimentelor lor din Anii '50.) Timothy Leary, Ralph Metzner și Richard Alpert o vor consacra în cartea lor de răsunet „The Psychedelic Experience: A Manual Based on the Tibetan Book of the Dead", care va marca pregnant generația contemporană cu apariția ei. Leary a rămas peste decenii și autorul consacrat al sloganului antologic și definitoriu pentru Anii Șaizeci: *„Turn On, Tune In, Drop Out!"* – deși se pare că formularea i-ar fi fost, totuși, împrumutată de Marshall McLuhan (după cum singur a declarat într-un interviu din 1988).

LSD a fascinat încă de la prima sa la apariție nu numai cercurile de intelectuali din jurul spitalelor și al universităților, ci și serviciile secrete de pe mapamond. CIA desfășoară între 1953 și 1964 proiectul strict secret MKUltra (scris uneori MK-Ultra), ale cărui dedesupturi au ieșit la iveală în 1975 (cu toate că directorul CIA, Richard Helms, dispusese în 1973 distrugerea tuturor documentelor legate de proiect). S-a stârnit un val de indignare generală atunci când s-a aflat că mii de cetățeni americani au fost cobai umani ai unor experimente (uneori criminale) cu droguri și substanțe de tot felul, în efortul de a se găsi metode de manipulare a minții umane și totodată de a se altera funcțiile creierului – experimente desfășurate în SUA și Canada. LSD devine un timp „regele" acestor substanțe, după care s-a renunțat la el datorită imprevizibilității reacțiilor subiecților. Alături de voluntari, au fost folosiți abuziv oameni ai străzii, prostituate, alcoolici, deținuți, imigranți clandestini etc., mulți dintre subiecți aflându-și sfârșitul cu creierul distrus în timpul experimentelor – după cum a declarat ulterior Sidney Gottlieb, chimistul care a condus Proiectul MKUltra din partea CIA. Drogurile erau administrate uneori fără consimțământul participanților, fapt ce

constituia o violare directă a prevederilor Codului de la Nürenberg, pe care SUA se obligase să-l respecte. În mod poate hilar, unul dintre savanții implicați în aceste experimente criminale, dr. Donald Ewen Cameron, a fost membru al Tribunalului Medical Internațional de la Nürenberg în anii 1946-'47. Implicarea instituțională a fost incredibilă: patruzeci și patru de universități și colegii, cincisprezece fundații și institute de cercetare chimică, douăsprezece spitale sau clinici și trei penitenciare au participat la MKUltra, al cărui buget a fost estimat la zece milioane de dolari (la valoarea de atunci). Materialul de presă din ziarul *The New York Times* apărut în 22 decembrie 1974 a provocat un cataclism de talia Scandalului Watergate. *The New York Times* identifică în total 80 de instituții implicate și articolul a fost scris de același Seymour M. Hersh care deconspirase Masacrul din My Lai[81]. Ulterior, SUA au cerut în mod public scuze familiilor persoanelor care și-au aflat moartea în aceste circumstanțe, iar Canada a acceptat să plătească o sută de mii de dolari daune fiecărei familii a celor 127 de victime identificate care muriseră pe teritoriul ei în timpul experimentelor. După moartea dr. Cameron, familia sa a distrus imediat toate documentele legate de MKUltra.

Din cauza înmulțirii efectelor nedorite, pe 30 mai 1966 LSD a fost pus pe lista substanțelor controlate în SUA, interzis imediat în statul Nevada și interzis în California pe 6 octombrie, unde era consumat cu venerație (în special în comunitățile hippie grupate în cartierul Haight-Ashbury). Activarea interdicției din California a declanșat în aceeași zi în Golden Gate Park din San Francisco ampla manifestare de protest The Love Pageant Rally, apoi, pe 14 ianuarie 1967, epocala Human Be-In – preludiu al

[81] Vezi 1.8.

fenomenului de reverberație planetară The Summer Of Love.[82] Apoi, interdicția de instalează în alte câteva state – și sfârșitul a sosit. După această dată, producerea, consumul și traficul drogului devin ilegale, dar generația care se va numi ulterior „psihedelică" mușcase deja din „mărul cunoașterii": cei care experimentează cu „acid" practică stări alternative ale conștienței – sau, cel puțin, așa suna cea mai răspândită dintre justificări. Referitor la „conștiența" generației sale, fie ea alternativă ori ba, chitaristul Paul Kantner de la formația de rock psihedelic Jefferson Airplane a emis fraza epocală: „Dacă poți să-ți amintești ceva despre Anii '60, atunci nu ai fost acolo cu adevărat." (Kantner însuși susține că nu ar fi fost singurul care a vehiculat-o; probabil doar a făcut-o celebră). Căci microcosmul rock a fost, la rândul său, tributar acestor experiențe cognitive speciale. Cum altfel?...

Viața „apologetului lisergic absolut" Timothy Leary merită amintită, măcar în treacăt. Și-a luat bacalaureatul în 1943, în timp ce servea ca sergent medical în Al Doilea Război Mondial. Au urmat o diplomă în psihologie la Washington State University, în 1946 și un doctorat la University Of California, Berkeley, în 1950 – an în care devine și asistent universitar. În 1955 este tânăr director de cercetări psihiatrice la Kaiser Family Foundation din California și considerat o mare speranță. Acum, prima sa soție se sinucide, lăsându-l singur cu cei doi copii mici. După o perioadă petrecută în Europa, din 1959 devine lector la Harvard, unde popularizează LSD-ul (pe atunci substață legală) printre studenții de acolo. Între 1960-'62 conduce împreună cu prietenul său Richard Alpert proiectul Harvard Psilocybin Project, în cadrul căreia se va desfășura controversatul The Concord Prison Experiment – studierea impactului folosirii drogurilor

[82] Vezi 1.6.

psihedelice asupra deținuților din Penitenciarul Concord. În acea echipă de cercetare era și Ralph Metzner. Va fi concediat în 1963, fiind al doilea profesor al faimoasei Universități din Cambridge, Massachussetts, care pățește asta după aproape un secol. Motivul concedierii: abuzul de alcool și droguri care-l făceau incapabil de muncă. Richard Alpert va fi concediat și el curând, din aceleași rațiuni. Se descrisese pe sine în perioada Harvard astfel:

> „Un angajat intelectual anonim care conducea spre serviciu în fiecare dimineață într-un lung șir de automobile de navetiști, după care conducea înapoi acasă și bea niște Martini... ca alte câteva milioane de roboți intelectuali liberali din middle-class."[83]

Prima parte a vieții sale altminteri incitante de savant, 1959-1962, și-o va relata în autobiografia sa intitulată cam megalomanic „High Priest", publicată în 1968 – fapt care-i va consolida reputația în eră.

Revenind, înființează în același 1963, an al concedierii, împreună cu prietenul și colaboratorul său Richard Alpert, o comunitate alternativă psihedelică de larg impact în Mexic, la Zihuatanejo, pe malul Pacificului, imaginată ca o *„psychedelic training center and intentional community"* și inspirată de romanul „Insula" al lui Aldous Huxley, care atrage sute de participanți atent selectați (din câteva mii). Va fi închisă rapid de oficialități. După tentative eșuate de mutare a coloniei psihedelice în alte paradisuri exotice, grație unor sponsori bogați se vor stabili în palatul Hitchcock Estate din statul New York până în 1968, unde vor primi vizita Merry Pranksters[84]. Urmare a scurtei, dar intensei experiențe comunitare mexicane: publică în 1964 în

[83] Mick Brown, „The Nirvana Express: How the Search for Enlightenment Went West", Hurst, 2023, pag. 214, ISBN 1805260197.

[84] Vezi subcapitolul următor.

colaborare cu cei doi apropiați colaboratori, Richard Alpert și Ralph Metzner, sus-numita scriere fundamentală pentru era sa: „The Psychedelic Experience: A Manual Based on The Tibetan Book of the Dead", care marchează pregnant, cum spuneam, o întreagă generație. (Dedicată lui Aldous Huxley; liantul dintre ei era LSD.) În 1966 înființează League for Spiritual Discovery (pe scurt, LSD!) – o nouă religie care își autodeclară drogul LSD ca „sfânta împărtășanie". A avut o existență scurtă și a fost inițiată împreună cu Nina Graboi, o refugiată de origine austriacă din fața fascismului european devenită la rândul ei figură iconică a Contraculturii Anilor '60. Urmând interzicerii LSD în SUA survenită în 6 octombrie 1966, este invitat să participe la Human Be-In ținut în Golden Gate Park din San Francisco pe 14 ianuarie 1967, unde va rosti în discurs celebrele sale cuvinte rămase ca slogan fundamental al deceniului: *„Turn On, Tune In, Drop Out!"* Adică, pornește-ți echipamentul genetic neuronal prin folosirea de droguri ca una dintre metode, armonizează-te cu universul din jurul tău în complexitatea lui, desprinde-te din balastul societății convenționale în care exiști. Va edita în același an un disc de vinil având ca titlu această frază, în care își va exprima crezul său amestecând fraze proprii cu muzică de rock psihedelic cu influențe indiene – de fapt, coloana sonoră a unui documentar experimental cu același nume, rămas nedifuzat[85]. Leary călătorește apoi prin universitățile americane ținând conferințe în care propovăduiește „crezul" său „lisergic", având mare succes printre studenți și ridicându-și oficialitățile în cap prin îndemnurile sale anarhice. Se stabilește în California, iar nunta sa cu Rosemary (ce-a de-a treia soție) va fi pusă în scenă

[85] Pe YouTube figurează ca „The Original Motion Picture Soundtrack". Articolul de pe IMDb cu același titlu se referă în mod evident la altceva (un proiect diferit alcătuit din 5 scurt-metraje colate).

de regizorul serialului western de mare succes „Bonanza" – toți musafirii fiind îmbibați cu LSD. În 1969 candidează împotriva lui Ronald Reagan pentru funcția de guvernator al statului California și participă la Montreal Bed-In[86] al lui John Lennon și Yoko Ono. John Lennon îi compune un imn pentru campanie, care va deveni până la urmă piesa Beatles „Come Together" (lansată mai întâi pe un single care ajunge pe locul 1 în topul american și mai apoi ca piesă de deschidere a albumului „Abbey Road"). După mai multe arestări și condamnări casate de varii instanțe în legătură cu drogurile, primește în 1970 o sentință extrem de dură: 20 de ani de detenție. Va fi închis, dar va evada curând, cu ajutorul membrilor grupării The Brotherhood For Eternal Love (aceștia îl recunoșteau ca guru) care plătesc 25.000 $ celor de la The Weathermen să organizeze operațiunea. Din grup hippie al Anilor Șaizeci, The Brotherhood For Eternal Love au ajuns periculoși traficanți de droguri în deceniul următor, supranumiți The Hippie Mafia (vezi documentarul „Orange Sunshine" din 2016 în regia lui William A. Kirkley). The Weathermen au fost organizație a stângii radicale din SUA deveniți The Weather Underground după intrarea în clandestinitate (vezi documentarul „The Weather Underground" din 2002, regia Sam Green și Bill Siegel). După o suită de aventuri de film de Serie B, ajunge în Algeria împreună cu soția sa Rosemary, solicitând ajutorul lui Eldridge Cleaver, azilant acolo împreună cu alte Black Panthers fugite din SUA. După câștigarea independenței față de Franța în urma unui sinistru război plin de crime abominabile, Algeria președintelui Ahmed Ben-Bella și a succesorului acestuia Houari Boumediene devine *de facto* stat terorist (sub „umbrelele" socialismului și islamizării) și multe persoane indezirabile în

[86] Vezi 10.4.

SUA își vor găsi azil acolo. Eldridge Cleaver era unul dintre liderii timpurii ai organizației extremiste Black Panther Party (vezi documentarul algerian din 1970 „Eldridge Cleaver", regizat de fotograful și cineastul francez William Klein). În urma unor rele tratamente îndurate însă în Algeria, cuplul fuge în 1971 în Elveția, unde sunt din nou ținuți ostatici, de data aceasta de un dealer de arme. Neavând un acord de extrădare cu Elveția, SUA intervine pentru arestarea lui Leary, aceasta se produce într-adevăr în 1972 (în urma presiunilor procurorului general al administrației Nixon) dar după o lună este eliberat. Se desparte de Rosemary și se „căsătorește" într-un hotel cu „efervescenta" activistă psihedelică Joanna Harcourt-Smith (notorie *socialite*, fiica unui magnat al finanțelor, femeie cu o viață ultratumultosă), cu care pleacă la Viena, de acolo la Beirut și mai departe spre Est, la Kabul, în Afganistan – unul din centrele mondiale consacrate ale haşişului și etapă majoră pe The Hippie Trail[87], unde descind în 1973. Nici aici nu exista un acord de extrădare cu SUA dar, făcând greșeala să se urce la bordul unui avion al companiei americane Pan-Am, este reținut de un agent american de la Biroul pentru Narcotice și Droguri Periculoase și dus spre țară. În timpul escalei de la Londra, cere azil politic guvernului Maiestății Sale Britanice, care îi este refuzat. Președintele Richard Nixon îl etichetează „cel mai periculos om din America", i se fixează o cauțiune record de 5 milioane $, finalmente ajunge la Folsom Prison din California – coleg cu funestul criminal pseudo-hippie Charles Manson. În timpul detenției scrie mult, fundamentându-și statutul de filosof. Eliberat în 1976, începe o nouă etapă a vieții ca *stand-up-philosopher*, adulat de studenții zecilor de universități în care apărea ținând conferințe și cultivat de cele mai importante figuri ale contraculturii. Va muri în 1996

[87] Vezi 1.6.

de cancer la prostată organizându-și, alături de prietenul său de-o viață Richard Alpert, așa-numitul „proces al morții directe", pe care l-a numit *designer dying* și care este arătat în documentarul despre cei doi „Dying to Know: Ram Dass & Timothy Leary" din 2014 în regia lui Gay Dillingham. Filmografia documentarelor în care apare Timothy Leary este una de-a dreptul impresionantă.

Epilog: Albert Hofmann, „părintele" LSD, a murit la 102 ani[88] și a rămas, la rândul său, întreaga sa viață un apologet al drogului pe care îl numea *my problem child* (așa ca în autobiografia sa *„LSD: My Problem Child"* publicată prima dată în 1979) și pe care l-a considerat fără rezerve „medicină pentru suflet", deplângându-i interdicțiile – generate, în opinia lui, de proasta administrare în „regretabilele timpuri" ale Contraculturii Anilor '60.

## 1.5 Apostolii „acidului": *The Merry Pranksters*

Printre cei ce se oferiseră ca voluntari în experimentele cu LSD ale CIA din Anii '50 se număra și Ken Kesey, în acel timp student la Stanford University, un scriitor a cărui existență a fost o veritabilă verigă între contracultura beat a Anilor Cincizeci și cea hippie, care îi va succeda acesteia în Anii Șaizeci. Va declara într-un interviu din 1999: „Am fost prea tânăr ca să fiu un beatnik și prea bătrân ca să fiu un hippie".[89] Căpătase atât notorietate, cât și bunăstare după publicarea romanului „Zbor deasupra unui cuib de cuci", în 1962, fapt care i-a permis să-și cumpere o

[88] Pe 29 aprilie 2008.

[89] http://www.salon.com/2001/11/16/kesey99/, unde apare interviul cu declarația, plasat în contextul unui articol de popularizare scris de criticul de film Robert K. Elder (după premiera filmului „The Source: The Story of Beats and the Beat Generation" din 1999 în regia lui Chuck Workman).

proprietate în munții din sudul orașului San Francisco, în locul numit La Honda[90] de către oficialități. Aceasta va deveni curând locul predilect de întâlnire al unui evantai de prieteni din boema metropolei californiene și un vârf de lance al contraculturii de pe Coasta de Vest.

Grupul de amici din jurul scriitorului s-a numit (nu se știe prea bine cum) *The Merry Pranksters*[91]– adică Farseurii Veseli, un exotic și solar anturaj printre care puteau fi întâlniți Neal Cassady și Allen Ginsberg – două figuri deja ultramarcante ale generației beat. (Merry Prankster-ul Ken Babbs, un soi de „mână dreaptă" timp de decenii a leaderului comunității Ken Kesey, susține că el ar fi lansat expresia.) Apoi, Ken Babbs – cel mai bun amic și apropiat colaborator al amfitrionului (un pilot de elicopter militar abia întors din Vietnam). Carolyn Adams – o adolescentă de cincisprezece ani fugită de acasă, supranumită „Mountain Girl" (și care va face un copil cu Kesey). Hugh Romney, alias Wavy-Gravy de mai târziu, unul din prezentatorii de la Woodstock care va deveni curând un hippie celebru în chip de clown (se va îmbrăca în clown începând cu Texas International Pop Festival din 1969 ca să scape de arestările poliției la protestele studențești[92]). Paul Krassner – fost copil-minune al vioarei devenit scriitor, jurnalist și stand-up comedian, cofondator al exoticului Youth International Party (sau Yippie!), apariție insolită din microcosmul New Left (a fost cea mai tânără persoană care a concertat vreodată la Carnegie Hall, la vârsta de șase ani, renunțând surprinzător la instrument

---

[90] Unul dintre așa-numitele *„Census Designated Places" (CDP).* Nu este o localitate, ci un areal geografic.

[91] Pe genericul filmelor documentare filmade de ei în Anii Șaizeci și finalizate abia în Anii Nouăzeci de Ken Kesey apar sub numele *The Merry Group of Pranksters.*

[92] Vezi 7.6.

pentru a deveni o figură a Contraculturii Anilor '60). Stewart Brand – un fost paraşutist militar care se dedicase recent studiului civilizației amerindiene (va deveni un reputat savant universitar). Del Close – unul din pionierii teatrului de avangardă bazat pe improvizație. Paul Foster – grafician, autor de ilustrații de carte neconvențională. Ed McClanahan – viitor romancier, eseist şi profesor universitar. Gurney Norman – deja devenit celebru sub numele de „Captain Kentucky", fost ofiţer în armata SUA, care va deveni şi el un apreciat romancier. John Page Browning – şi el celebru sub numele de „Cadaverous Cowboy", aflat pe lista de aşteptare la Hell's Angels (un candidat odată propus putea aştepta ani buni până când devenea membru al temutului club de motociclişti – o practică extinsă la toate marile cluburi similare, celebrele Outlow Biker Gang). Jane Burton – o studentă la filosofie nimfomană, veşnic gravidă, nu se ştia niciodată cu cine. Un boem pe nume Mike Hagen poreclit „Mal Function". Un altul pe nume Ron Bevirt poreclit „Hassler". O oarecare Sandy Lehman-Haup, poreclită sugestiv „dis-MOUNT" [sic!] – *„to dismount"* = „a descăleca". O altă fată pe nume Paula Stunsdren, pompos poreclită la rândul ei „Gretchin Fetchin Slime Queen" – *„slime"* = „mâl, nămol, aluviune". Dorothy Fadiman, care va ajunge peste ani regizoare de film documentar nominalizată la Premiul Oscar (în 1993, pentru documentarul ei de scurtmetraj de inspirație autobiografică „When Abortion Was Illegal: Untold Stories"). Şi alţii, alcătuind o veselă adunare dintre cele mai colorate. Comunitatea organizată în jurul lui Ken Kesey închidea în sânul ei germenele unei nebănuite mişcări intelectuale, artistice şi sociale fără precedent.

Notorietatea grupului devine națională începând din 14 iunie 1964, când Kesey, însoțit de treisprezece Merry Pranksters

pornesc într-o călătorie inițiatică din San Francisco spre New York, la bordul lui Furthur – un autobuz de școală din 1938 cumpărat de liderul grupului cu 1.500 de dolari, al cărui interior fusese transformat în dormitor comun. Artistul Roy Serben este cel care i-a dat numele, pictând cuvântul FURTHUR pe frontonul vehicolului, acolo unde stătea scrisă inițial destinația unor atare autobuze. Abia mai târziu și-a dat seama că l-a scris greșit, la una din reparații cuvântul a fost corectat în FURTHER (însemnând „Mai Departe"), așa cum apare în mai toate cadrele numeroaselor filme documentare, dar numele scris greșit era deja consacrat. În documentarul „Acid Test"[93] apare scris și în forma inițială. Era acoperit cu picturi psihedelice în totalitatea sa, atât la exterior, cât și la interior (arhetip al vehiculelor de tot felul pictate astfel ulterior, John Lennon a avut un Rolls-Royce acoperit cu picturi psihedelice similare, Janis Joplin – un Porsche). Vechiul autocar purtând un nume predestinat a devenit fulgerător, împreună cu ocupanții săi, o apariție cât se poate de insolită pe șoselele SUA, intens urmărită de presa de pretutindeni, care îi făcea astfel o popularizare virală (vezi documentarul „Magic Trip: Ken Kesey's Search for a Kool Place" din 2011 în regia lui Allison Ellwood și Alex Gibney). Grupul și-a stabilit ca destinație New York din două motive: să participe la lansarea noului roman al Lui Ken Kesey „Sometimes a Great Notion" (va fi ecranizat în 1971 în regia lui Paul Newman însuși, care va juca și rolul principal) și să vadă Expoziția Mondială organizată acolo. Furthur era condus de poetul beat Neal Cassady însuși (poreclit „Sir Speed Limit"), despre care se spunea că „era cel mai bun șofer din lume, în stare să-și răsucească un joint în timp ce parca

[93] Vezi 10.1.

cu spatele un Packard model 1938 în buza unui canion".[94] Călătoria, ce refăcea în sens invers traseul coloniştilor din Wild West în secolele precedente, va rămâne în memoria colectivă sub numele ajuns iconic de Magic Bus Trip. Dar scopul real al lui Kesey era să pună în relaţie spontaneitatea halucinogenică indusă de stupefiante cu banalitatea şi conformismul societăţii americane. Merry Pranksters erau consumatori entuziaşti de marijuana, amfetamine şi LSD şi, peste tot pe unde poposeau, încercau să-i „convertească" pe „normalii" întâlniţi în cale la experimentarea unor stări alternative ale conştienţei prin eliberarea propriilor energii cerebrale ascunse, distribuindu-le stupefiante în mod gratuit şi adeseori în secret. Erau „apostolii" Erei Psihedelice.

Odată ajunşi la New York, după un voiaj crucial de-a lungul SUA, copios filmat de ei înşişi, Merry Pranksters au ţintit o întâlnire cu Timothy Leary la noua reşedinţă a acestuia din statul New York, după expulzarea din Mexic[95]. Se spera că cei doi lideri ai mişcării psihedelice se vor pune de acord în ceea ce priveşte consumul de droguri, întrucât părerile lor erau divergente. Leary, ex-lector la Harvard (de unde fusese concediat pentru că nu-şi putuse ţine orele, aflat mereu sub imperiul drogului), începuse recent o carieră de psiholog *freelancer*, devenit lider de comunităţi alternative şi deja un consacrat „guru" al erei. Dar Leary nu agrea metodele radicale şi entuziaste pentru care optaseră Merry Pranksters. Pentru el, consumul de droguri era similar unui act medical, un experiment psihologic curativ în vederea iluminării spirituale şi, personal, era împotriva distribuirii drogului la întâmplare, oricui, în afara unui context controlat ştiinţific. În special,

---

[94] Robert Stone – „Prime Green: Remembering The Sixties", 2007, volum autobiografic citat de Wikipedia şi postat pe Scribd. Despre condusul autobuzului Furthur de către Cassady vezi pe YouTube relatarea lui George Walker, unul dintre Merry Pranksters.

[95] Vezi subcapitoul precedent.

se opunea distribuirii drogului fără știința și acceptul persoanei în cauză – așa cum procedau ades Kesey și acoliții, ferm convinși că substanțele psihedelice constituie un instrument salutar pentru transformarea în bine a societății în ansamblul ei, fiind promotorii a ceea ce s-a numit *Acid Populism* (căci LSD-ul era denumit „acid" în vorbirea curentă). Leary s-a întâlnit, dar nu s-a putut întreține atunci cu Kesey, care descinsese inopinat înconjurat de ai săi, întrucât se refăcea cu greu după o orgie cu droguri care ținuse trei zile și care-l dărâmase fizic.

După *Magic Bus Trip*, intrată între legendele Americii (cel puțin, cele de Secol XX), Kesey a început să organizeze, începând din 1965, în contextul comunității pe care o conducea, o serie de evenimente explozive ce s-au numit Acid Tests, petreceri de pomină la care participanților li se punea la dispoziție LSD din abundență. Kesey este chiar cel care a născocit numele Acid Tests, un joc de cuvinte reiterând un test real cu acid autentic al minerilor din secolul XIX pentru a determina calitatea minereului aurifer extras. Vechea expresie *„Can you pass the Acid Test?"* s-ar traduce prin „Ia să vedem câte parale faci!"[96], referindu-se la individul pus față în față cu consumul de LSD (care era acid lisergic). Primul „test" a avut loc la ferma avicolă a lui Ken Babbs din Santa Cruz, California pe 27 noiembrie (acolo fiind și ultimul concert pe care The Warlocks, trupa „de casă" managerizată de Kesey, l-au susținut înainte să-și schimbe numele în Grateful Dead). Se asista la show-uri de lumini ultraviolete combinate cu stroboscoape și proiecții de film, se priveau picturi fluorescente inspirate de halucinațiile induse de LSD – care desigur că nu lipsea niciodată pentru nimeni din cei prezenți acolo. (Să nu uităm: consumul de LSD era încă legal în 1963 – anul constituirii grupului, 1964

[96] Vezi și 10.1.

– anul Magic Bus Trip şi 1965 – anul demarării „Testelor"). Era acolo, în luminile rampei, alături de *the beat icons* Allen Ginsberg şi Neal Cassady şi Owsley Stanley, poreclit „The Bear", figură notorie a boemei californiene (şi membru marcant al Grateful Dead Family de puţin mai târziu), care manufactura (încă legal) cantităţi imense de LSD pe care nu ezita să-l pună la dispoziţie în mod gratuit la ocazii speciale. Alt Acid Test s-a ţinut în librăria lui Ken Babbs, tot din Santa Cruz, unde s-au distribuit chiar şi bilete de acces (se mai păstrează unul singur într-o colecţie particulară), acesta unul bucurându-se de un *light show* elaborat şi de proiecţia unor pelicule filmate anul precedent în Magic Bus Trip, intitulate simplu „The Movie" (s-a proiectat atunci doar material brut)[97]. Grateful Dead au cântat sub noul lor nume, îmbibaţi cu „acid", experimentând din plin ceea ce se va numi nu peste multă vreme rock psihedelic. Acid Tests sunt azi creditate cu generalizarea conştientizării Erei Psihedelice. „Testele" californiene căpătaseră notorietate şi la ele apăreau uneori şi musafiri periculoşi precum temuţii Hell's Angels – Allen Ginsberg va scrie despre asta, în decembrie 1965, poemul „First Party At Ken Kesey's With Hell's Angels". Cei care le trăiau erau convinşi că acela este începutul unei revoluţii în planul mentalităţilor. Sau, aşa cum s-a exprimat Ken Kesey personal, mult mai târziu: „Era începutul unei revoluţii reale, adevărate, care continuă şi azi" (text rostit într-unul dintre documentarele sale târzii). Pe lângă experimentarea drogurilor psihedelice, Merry Pranksters au fost şi pionieri de legendă ai vieţii trăită în comunitate alternativă opusă societăţii convenţionale.

[97] Documentarul amplu (în două părţi) a fost finalizat abia în anul 2000 – vezi mai jos o schiţă de filmografie.

În 1967, Ken Kesey este acuzat de trafic și consum de substanțe interzise (marijuana). Va fugi în Mexic, apoi se va reîntoarce în SUA pentru o scurtă perioadă de închisoare. Neil Cassady, temându-se la rândul său de arestare, fuge și el în Mexic unde, din nefericire, va muri curând, probabil în urma unei supradoze (moartea sa a rămas incertă). Timothy Leary va fi arestat la rândul său în același an, sub aceleași acuzații[98], dar saga sa va înflori și în deceniile următoare.

O întâlnire salutară a avut loc la începutul odiseei The Merry Pranksters între Ken Kesey și Tom Wolfe, maestru desăvârșit al genului literar New Journalism sau Gonzo Journalism – apanaj de prim rang al deceniului ce punea un uluitor semn al egalității între reportaj și roman, rezultatul fiind celebrissime non-fiction books precum „In Cold Blood"[99] de Truman Capote (1966), „Hell's Angels: The Strange and Terrible Saga of the Outlaw Motorcycle Gangs"[100], de Hunter S. Thompson (1966) sau „The Armies of the Night"[101], de Norman Mailer (1968). Wolfe se alătură în mod excentric grupului exotic de sub flamura lui Kesey, cu care nu se contopește, dar pe care îi însoțește în odiseea lor nord-americană ca observator/autor pe post de „corp străin" și martor mut, dar acerb totodată, păstrând mereu o distanță optimă față de esența „lisergică" (și alternativ-sexuală) a lucrurilor. Scrierea sa, publicată în 1968 cu titlul „The Electric Kool-Aid

---

[98] Vezi subcapitolul precedent.

[99] „Cu sânge rece", *non-fiction book* despre o odioasă crimă petrecută într-o fermă din Kansas, best-seller internațional al lui Truman Capote, care după aceea nu a mai finalizat nici un roman.

[100] „Hell's Angels: strania și teribila saga a bandei de motocicliști", non-fiction book despre temutul grup criminal. Stând printre membrii săi, autorul abia-abia a scăpat cu viață.

[101] „Armatele nopții", *non-fiction book* despre uriașul Marș Asupra Pentagonului din aprilie 1967, eveniment crucial al contraculturii și al opoziției față de Războiul din Vietnam.

Acid Test", va fi o relatare plină de har jurnalistic a miezului incandescent al existenței grupului The Merry Pranksters și va rămâne bornă miliară a reflexiei literare a ceea ce numim astăzi Anii Șaizeci sau Era Psihedelică. (Chiar el va fi acela care, în 1973, odată cu publicarea unui volum de articole, va consacra și expresia New Journalism.)

Filmografia din jurul lui Ken Kesey și The Merry Pranksters este cu totul impresionantă, cu mențiunea că ei apar în zeci, poate sute de documentare despre eră, fiind unanim echivalați cu un autentic dat fundamental al acesteia. Decelăm patru categorii de filme documentare în legătură cu acest flamboiant subiect: 1. Cele realizate de ei înșiși în Anii '60 ca cineaști amatori, lipsite de valoare artistică, dar intens mediatizate ulterior mai degrabă pentru importanța evenimentelor în sine, filmate, de pildă, în 1964, în timpul periplului – „The Magic Bus Trip: Intrepid Traveler And His Merry Band Of Pranksters Look for a Kool Place", partea întâi fiind intitulată „Jouney to the East" iar cea de-a doua „North to Madhattan" („*mad*" = nebun, parafrază la Manhattan), ambele finalizate abia în anul 2000[102] (în total, filmul în două părți are o durată de 107 minute). Sau ca cele filmate în 1965, în timpul Acid Tests din California – omonimul „Acid Tests" (finalizat în 1999[103]). Ken Kesey organizase The Magic Bus Trip cu banii obținuți din romanul său „Zbor deasupra unui cuib de cuci" publicat în 1964 și, printre altele, cumpărase mai multe aparate de filmat care erau în permanență încărcate cu role noi de peliculă și lăsate prin autobuzul Furthur la îndemâna oricui simțea nevoia să le folosească – materialul brut astfel obținut este unul submediocru din punct de vedere estetic, dar

[102] IMDb indică anul 2011.

[103] Vezi 10.1.

de o mare valoare documentară. Coloana sonoră este alcătuită din înregistrări făcute tot de ei pe benzi de magnetofon, haotic (nu există priză directă). 2. Documentare târzii realizate tot de ei despre ei înșiși, în care reiterează peste decenii activitatea lor emblematică din Anii '60 – aș numi filmul din 1999 „Tripping" semnat Ken Kesey & The Merry Band Of Pranksters. Din păcate, nu sunt listate nici pe IMDb, nici pe Allmovie. Iar site-ul Merry Pranksters, foarte bogat în informații despre aceste filme rare, http://www.lysergia.com, a încetat recent să mai existe. Un alt site (obscur) care comercializează DVD-uri ne mai transmite (încă) unele titluri, de nimeni știute: http://www.key-z.com/video.html. 3. Documentare realizate despre ei de alți cineaști, unde avem titluri ca „A Conversation With Ken Kesey" din 1995, de englezul Paul Chart (de numai 8 minute), alt „Tripping" din 1999 regizat de Vikram Jayanti (un ins care a crescut și s-a maturizat pe două treimi din globul terestru), „Edge City: The Story of the Merry Pranksters" – producție germană din 2008, de Michael Reuter și Gregor Willie, în fine „Magic Trip: Ken Kesey's Search for a Kool Place" – producție americană din 2011 de Alison Ellwood și Alex Gibney. 4. Cele în care The Merry Pranksters apar episodic în documentare de gradul 3, în general în producții despre Anii Șaizeci, despre Secolul XX sau despre contracultură, titlurile acestei ultime categorii fiind mult prea numeroase pentru o tentativă de listare.

Epilog: La 50 de ani după voiajul de legendă americană The Magic Bus Trip, Zane Kesey, fiul lui Ken, echipează un al doilea Furthur pentru o călătorie lungă de 75 de zile, în compania unor noi Merry Pranksters. Ajung pe la festivaluri de muzică, evenimente culturale comunitare, „adunări tribale", locuri

emblematice ale țării și redevin (cale de-o clipă) semnul libertății și al „revoluției culturale" americane. Urmarea: documentarul produs de el din 2016 „Going Furthur", semnat de trei regizori (Lindsay Kent, Colby Rex O'Neill și Matt Pidutti).

## 1.6 „Revoluția" hippie

În anul 1948, tânărul rising star Nat King Kole înregistrează un hit care va sta 8 săptămâni pe primul loc în Topul Billboard, iar discul single se va vinde în peste un milion de exemplare. „Nature Boy" era titlul și îi fusese strecurat (la propriu!) de o ciudățenie de om slab ca un țâr, cu barbă și plete lungi și care trăia cu familia sa despuiat și sub cerul liber, în dreptul primei litere „L" din celebrissimul Hollywood Sign de pe Mount Lee – devenit de multă vreme un stindard al Americii. (Construit în prima sa fază în 1923 cu numele „HOLLYWOODLAND"; grafia actuală datează din 1949; inițial, fusese reclamă pentru dezvoltări imobiliare.) Numele pe care și-l alesese ciudățenia era acela de eden ahbez, grafiat ostentativ cu litere mici întrucât respectivul afirma că doar cuvintele Dumnezeu și Infinit pot fi scrise cu majuscule. În fapt, era un orfan evreu din Brooklyn înfiat și crescut sub numele de George McGrew (numele inițial îi fusese George Aberle) ajuns prin adopție sub îmbietorul cer Californian, cel care le permitea cu generozitate doritorilor o viață întoarsă înspre arhetipuri. Trăia oarecum din muzică, ocazional compunând cântece și cântând prin baruri – „Nature Boy" îi va aduce recunoașterea, toată lumea îi va spune „ahbe". Grupusculul din care făcea parte, numit chiar Nature Boys, practica yoga, studia misticismul oriental, mânca numai vegetale, făcea nudism și amor liber, iar bărbații își lăsau barba și pletele să crească liber după moda acelor „gurus" din

India, deja mediatizați peste oceane. Cântecul care l-a împins peste noapte din culise în luminile rampei fusese scris ca omagiu pentru o altă curiozitate similară – chiar mentorul său în excentrica viață comunitară, Bill Pester. Supranumit „Ermitul din Palm Springs" (este și titlul unei cărți despre el scrisă de Peter Wild), Pester se născuse în 1885 în Germania și fugise din țara natală în America la vârsta de 19 ani pentru a scăpa de serviciul militar obligatoriu în armata Kaiserului. Va fi, efectiv, liantul peste decenii dintre mișcarea germană Wandervogel (apărută în jurul lui 1900) și mișcarea hippie din Anii '60 iar cabana construită cu mâinile sale într-un canion californian a ajuns loc de pelerinaj pentru „inițiați". Wandervogel, în forma sa radicală, conținea germenii viitoarei contraculturi de peste Atlantic: evadarea din orașe și retragerea în comunități în natură, respingerea normelor convenționale ale societății și extragerea de sub autoritatea instituțiilor statului. Un alt Nature Boy devenit notoriu în boema extremă din împrejurimile Los Angeles era Gipsy Boots, născut în California din emigranți evrei din Rusia – tot ascetic, tot yoghin, tot cu barbă și plete. Acesta va ajunge celebru prin cărțile sale de cult în care făcea apologia vegetarianismului și a modului de viață alternativ. eden ahbez [sic!] cânta la pian în restaurantul din Laurel Canyon Boulevard al unei perechi de germani adepți ai curentului Lebensreform – predecesorul Wandervogel, care a provenit direct din el. În legătură cu toți aceștia, s-a avansat expresia Contracultura Proto-Hippie, tributară unor forme arhetipale ale contraculturii europene din Imperiul German, conținând vectorii principali ai celei viitoare transoceanice. Cu siguranță că proto-hippies au transmis Generației Beat gustul pentru spiritualitatea orientală, pentru India în special. Oprit odată de un polițist datorită aspectului său fizic, Ahbez i-a spus

aceluia: „Arăt ca un nebun, dar nu sunt unul din ei! Nostim este că ceilalți oameni nu arată nebuni, dar sunt!"[104]

Terenul fertil pentru emergenta subcultură hippie nu putea să fie decât statul California, datorită tradițiilor metropolelor Los Angeles și San Francisco. Dacă în cazul celui de-al doilea existase în Anii '50 fenomenul cutural San Francisco Renaissance arătat anterior, care îi atrăsese (printre mulți alții) pe poeții beat din New York, „fauna" urbană din Los Angeles anticipa cu mulți ani înainte cele ce se vor întâmpla în anii 1965-1967 – cei efectiv de glorie pentru contracultura hippie. Iată cum descrie Jack Kerouac peisajul stradal din L.A. în romanul său germinativ „Pe Drum", publicat în 1957 dar a cărui acțiune se petrece cu zece ani mai devreme:

> „Treceau râzând negri zurbagii, cu pălării de tip bop și barbișon, dar și hipsteri cu plete și mutre de rataţi, descinși direct de pe Șoseaua 66[105] de la New York[106], și bătrâni șobolani ai deșertului, cu pachete sub braț, îndreptându-se spre Piața Mare pentru a găsi loc pe-o bancă în parc. Mai treceau pastori metodiști cu mânecile roase și, din când în când, câte-un tânăr cu barbă și sandale, cu alură de sfânt, adept al reîntoarcerii la natură."[107] [s. mea].

Decelăm cu claritate în fragmentul de mai sus imaginea unor proto-hippies suficient de prezenți deja în ambientul urban imediat postbelic pentru a fi „catalogați" de un observator avizat, amalgamați cu alte categorii de „insectar" exotic. Cuvântul „hippie" încă aștepta să fie inventat, cel (originar) de „hipster" vedem că era deja vehiculat.

---

[104] Material de presă din revista *Life* postat pe net în facsimil – https://books.google.ro/books?id=DEYEAAAAMBAJ&pg=PA131&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false.

[105] Faimoasa Route 66, evocată într-un cântec rămas de cult care a cunoscut numeroase versiuni.

[106] De fapt, legendara Route 66 (rareori numită și Highway 66, un nume alternativ) lega Chicago de Los Angeles, fără legătură cu New York. A existat între 1926-1985, azi se mai păstrează porțiuni abandonate în ruină.

[107] Jack Kerouac, „Pe drum", Ed. Polirom Iași, 2009, pag.122, traducerea: Cristina Felea.

În urma bulversării naționale ce urmase asasinării lui Kennedy, un fenomen de massă începuse să aibă loc în California și în special la San Francisco – oraș prin excelență al libertății și al libertinajului totodată. De prin 1963-'64, tot mai mulți tineri din întreaga țară erau atrași acolo de mirajul experiențelor psihedelice, intens mediatizate. De exemplu, pe 23 ianuarie 1963, Janis Joplin purcede din Texasul natal spre San Francisco, făcând autostopul alături de prietenul ei californian Chet Helms. Două zile mai târziu, cânta deja prin cafenelele din North Beach, plimbând pălăria la sfârșit pentru a aduna câțiva bănuți. Chet avea deja părul lăsat lung – sub influența Generației Beat, va declara el (dar nu aceștia purtau părul lung în Anii '50, ci proto-hippies) – motiv pentru care va fi și arestat de poliție ca fiind suspect, începuse deja o serie de lungi călătorii solitare de-a lungul Americii (asta, într-adevăr, sub influența beat) apoi va ajunge unul dintre marii promotori ai rockului psihedelic și managerul primei trupe cu Janis Joplin vocalistă – Big Brother and the Holding Company[108]. Să nu uităm nicio clipă că LSD era încă substanță licită, în timp ce altele similare, nu (de exemplu cannabis), fapt care i-a conferit „acidului" un real ascendent, transformându-l în simbol al erei. În 1965, deja distrusă de dependența de droguri, emaciată și ajunsă la un pas de o moarte ultratimpurie, Janis va fi trimisă înapoi acasă în Port Arthurul natal de către prieteni, strângând bani la o petrecere pentru a-i cumpăra biletul de autobuz. (Abia la revenirea ei în San Francisco din 1966 va începe să cucerească planeta.)

Rockul și folkul au constituit la rândul lor factori de polarizare ai migrației juvenile, genuri muzicale ce se lăsau modelate de asemenea de viziunile induse de stările de conștiență

[108] Vezi 3.4.

alternative și totodată de cotidianul incandescent al planetei în timpurile Războiului Rece, de care tinerii voiau să fugă, să se izoleze. Nou-sosiți în San Fancisco, împreună cu foști studenți locali, au început să trăiască în zona numită Bay Area în comunități încropite în clădirile ieftine (datorită în special deprecierii în timp a acestora) construite în stil victorian din cartierul Haight-Ashbury, numit astfel de la străzile Haight și Asbury, a căror intersecție era originea cartierului. Prin iunie '65, circa cincisprezece mii de hippies se mutaseră deja în „Haight" (cum se numea pe scurt cartierul „lor"), iar alții soseau mereu, recrutați și dintre foștii studenți californieni de la Stanford și Berkeley. Străzile începeau să ofere trecătorului fascinația tinerilor comunitari care se manifestau în plan social liber, fără opreliști și preconcepții, arborând o vestimentație specifică neobișnuită și deosebit de exotică. Crezul lor era simplu: respingerea societății consumiste prin întoarcerea la arhetipuri, practicarea amorului liber, consumul de droguri (în special încă licitul LSD). Comunitatea lor era coagulată de muzica rock, ce, la rândul ei, suferise mutații notabile sub influența mișcării[109].

Pe 5 septembrie 1965 apare în presa locală articolul „A New Haven for Beatniks", scris de jurnalistul Michael Fallon pentru ziarul *The San Francisco Examiner*, care, dorind să surprindă în rândurile sale boema insolită ce prindea contur în jurul unei cafenele (The Blue Unicorn, care a fost efectiv primul local hippie din Haight-Ashbury District cu începere din 1965, fiind deschis în 1962), va impune cuvântul *„hippie"* – uneori grafiat *„hippy"* (mai ales în UK și Europa de Vest) în legătură cu noua formă de contracultură. Mergând înapoi în timp, să reținem titlul hitului de top rock'n'roll „Hippy Hippy Shake" scris de australianul Chan

[109] Vezi 3.4.

Romero în 1959 (avea doar 19 ani când a compus melodia, cântecul a cunoscut multe versiuni în Anii '60, inclusiv The Beatles în faza lor timpurie, cea mai apreciată a fost a formației engleze The Swinging Blue Jeans). Originile acestuia erau în cuvântul „hipster", se pare că inventat de Norman Mailer, folosit cu începere din Anii '40 pentru a-i desemna pe rebelii cântăreți de jazz ai boemei (în special, cei din cartierul newyorkez Harlem). Radicalul este cuvântul „*hip*" care, în sens argotic, e oarecum sinonim lui „*cool*", iar „*hippie*" e diminutivul acestuia. Ocazional și încă pus în relație cu vechea formă de contracultură, poate fi întâlnit în primii Ani '60, așa ca în 1963 în rubrica mondenă a revistei The Montreal Gazette – în expresia „*New York hippies*"[110]. Sau, pe coperta din spate a albumului „The Rolling Stones Now", lansat în ianuarie 1965 – un text scris probabil în anul precedent de managerul Andrew Loog Oldham, acesta formulând expresia „*the grass green and hippy scene*" referitor la originile trupei, folosind grafia din UK. (În același text apare și cuvântul „*hip*" – „*six hip malchicks*".) În documentarul „The Hippie Temptation" din 1967 ni se oferă următoarea explicație: „a fi *hip* înseamnă a fi pe calea cea bună" – „*to be* hip *means to be on to something good*"[111]. „Hippie Dictionary" al lui John Bassett McCleary (el însuși un fost hippie) oferă o altă etimologie: beatnicii din San Francisco i-ar fi numit astfel pe tinerii contraculturnici din Mid Sixties, pornind de la același radical „hip", pentru care numitul dicționar dă următoarea explicație: „a ști despre ce este vorba" sau „a fi conștient de" – „*in the know*" or „*aware*"[112]. Dar important este că, încă din acel an

---

[110] https://news.google.com/newspapers?id=QaUtAAAAIBAJ&pg=5541,2026321&dq=hippies&hl=en – articolul postat în facsimil.

[111] Vezi 4.2.

[112] John Bassett McCleary, „Hippie Dictionary. A Cultural Encyclopedia of 1960s and 1970s", Ten Speed Press, 2004, pag. 246.

1965 al originii termenului, cei care înfiripau mişcarea contraculturnică ce se numea deja hippie erau conştienţi că trăiesc o „revoluţie". Iată ce declara în interviu proprietarul cafenelei The Blue Unicorn, Bob Stubbs, care împărţea clienţilor săi pliante cu „Filosofia Unicorn": „Avem o revoluţie privată în desfăşurare. O revoluţie a individualităţii şi a diversităţii care nu poate fi decât privată. În timp ce devine mişcare de grup, o astfel de revoluţie sfârşeşte prin a crea mai degrabă imitatori decât participanţi..."[113]. În 1967, Herb Cahen (cel care inventase termenul *„beatnik"* în 1958[114]) începe să folosească termenul „hippie" în articolele sale cotidiene din San Francisco Chronicle în acceptul său de azi.

Allen Ginsberg chema pe toată lumea încă din acelaşi 1965 la o revoluţie nonviolentă care să ducă la oprirea războiului din Vietnam. În articolul său „How To Make A March/Spectale" publicat în noiembrie 1965 ca răspuns la marşul Berkeley To Oakland din 16 octombrie (în care câteva mii de tineri din California au protestat împotriva Războiului din Vietnam) scria că protestatarii trebuie aprovizionaţi din abundenţă cu flori pe care să le împartă poliţiştilor, jurnaliştilor, politicienilor şi spectatorilor. Cei ce dădeau curs chemării sale purtau haine cu motive florale intens colorate – exact în spiritul în care experienţele psihedelice modelau plastic ambientul în toate detaliile sale. Asta l-a făcut pe Ginsberg să născocească ceva care să sublimeze demersul pe care el îl propunea generaţiei tinere – şi aşa apare expresia consacrată *„flower power"*, devenită rapid un slogan care a marcat o epocă. „Hippioţii" din „Haight" începuseră să întâmpine pe toată lumea cu flori, împărţindu-le trecătorilor, purtând deasemenea flori în păr ca un simbol al păcii eterne – vezi documentarul din

[113] https://www.foundsf.org/index.php?title=Debunking_%E2%80%9960s_Myths_and_Catchphrases

[114] Vezi 1.3.

1968 „You Are What You Eat"[115]. Și, pentru că împărțeau oricui pe străzile orașului flori ori decorațiuni cu motive florale pe care le confecționau ei înșiși, vor fi numiți *„flower children"*.

Ianuarie 1966 arată lumii cu claritate că unul dintre lianții subculturii hippie a fost muzica rock, odată cu primul festival de gen al lumii, întins pe durata a trei zile de concerte și consum de punch îmbibat cu LSD pus la dispoziție cu generozitate de Owsley Stanley: The Trips Festival organizat, printre alții, de Ken Kesey (21-23 ianuarie 1966, a fost primul eveniment major al subculturii hippie, vezi documentarul din 2007 „Trips Festival 1966" de Eric Christensen). Acum se formează pentru prima audiție în public o nouă trupă din San Francisco, cu un nume incitant: Big Brother And The Holding Company. Solista lor era acea tânără încă necunoscută abia revenită în însorita Californie din prăfuitul Texas, Janis Joplin. Au fost acolo cam 10.000 de participanți și cineastul de avangardă Ben Van Meter a filmat copios evenimentul[116]. A fost rezolvată în premieră problema tehnică a amplificării muzicii la un volum foarte mare fără a apărea distorsiuni, se spune că de către Merry Prankster-ul Ken Babbs însuși, mâna dreaptă a lui Ken Kesey. (Babbs și-a abandonat studiile tehnice universitare în favoarea celor literare, totuși a ajuns pilot de helicopter în Vietnam, într-o fază timpurie a implicării SUA în conflict.)

The Trips Festival poate fi considerat cântul I al epopeii subculturii hippie. Noi idei sociale începeau să apară, zămislite de fierberea umană intensă a oamenilor tineri amalgamați în creuzetul lisergic Haight-Ashbury. În a doua jumătate a lui 1966, cei din trupa de teatru stradal The Diggers (desprinși din San

---

[115] Vezi 4.8.

[116] Vezi 4.7.

Francisco Mime Troupe[117]) deschiseseră prăvălii libere care pur și simplu îșI ofereau stocurile pe gratis oricui avea nevoie, fiind creditați cu inventarea conceptului Free Store – distribuiau atât alimente, cât și LSD gratis. Acolo se schimbau și identități – soldați dezertori își lăsau la fața locului uniformele și echipamentul și plecau în chip de hippies, uneori chiar și cu acte noi de identitate (!). Își luaseră numele de la o sectă religioasă din Anglia secolului al XVII-lea, care imaginaseră o societate ancestrală utopică eliberată de circulație monetară, vânzare-cumpărare și proprietate privată. Dăruiau bani, organizau concerte cu intrare liberă la care cântau Grateful Dead, Jefferson Airplane și aceeași Janis Joplin cu prima ei trupă, Big Brother And The Holding Company, ca și alte formații din universul San Francisco Sound[118] – totul, în timp ce practicau cu frenezie în locurile publice ale orașului o artă a spectacolului stradal cu substrat politic și erau încasați de Establishment ca radicaliști extrem-stângiști. Actorul Peter Coyote, membru fondator al trupei, se va autodescrie într-un intreviu din 2011 a fi fost „un hippie radical socialist, anarhist environmentalist" – *„a self-described «socialist radical hippie anarchist environmentalist»"*[119]. Combinau happeningul, improvizația și ideile anarhice pentru a crea, după cum înșiși se exprimau, „un oraș liber". Erau autoconstituiți totodată într-un soi de curatori ai mișcării, împărțind zilnic hrană gratuită tinerilor hippie lipsiți de mijloace de subzistență și promotori ai unei spiritualități unice, alcătuită dintr-un fascinant melanj de socialism extremist urban și ezoterism tip Age Of Aquarius. Căci, conform ezoterismului hippie, omenirea era în Age of Aquairus –

[117] Vezi 4.7.

[118] Vezi 3.4.

[119] https://www.thesunmagazine.org/issues/426/against-the-grain (material de presă *The Sun*).

Vârsta Vărsătorului, sub semnul căruia se desfășura totul pe lume. (Opera rock „Hair" din 1967, dedicată contraculturii hippie, are ca prim cântec „This Is the Dawning of the Age of Aquarius".) Comunitățile hippie ulterioare (de tip „colonie agrară") pe care au încercat să le creeze după cei doar trei ani de meteorică existență în San Francisco au fost mai toate împrăștiate de localnicii ostili sau desființate pe rând de oficialități, astfel încât amintirea activității lor a rămas peste decenii a fi una eminamente urbană, de metropolă. Apar în multe documentare de gradul 3.

Pe 6 octombrie 1966, cade ghilotina: statul California declară LSD „substanță controlată" – ceea ce face comercializarea și consumul ilegale. Din acest moment, totul avea să se schimbe radical. O adunare de protest s-a încropit rapid în Golden Gate Park în aceeași zi, rămasă sub numele de Love Pageant Rally, etichetată arhetipal drept „*A Gathering Of The Tribes*" – o „Adunare a Triburilor" în care câteva mii de hippies se căzneau să convingă lumea *straight* din jurul lor de faptul că cei care luau LSD nu erau bolnavi mintal. Au „defilat" The Merry Pranksters în autobuzul lor Furthur transfigurat ad-hoc în car alegoric, au cântat pe gratis Grateful Dead și Big Brother and The Holding Company (cu Janis Joplin) și s-a consumat, desigur, „acidul" de-acum proscris. „Sărbătorim conștiența transcendentală, frumusețea universului, frumusețea de a fi" (material din San Francisco Chronicle). Jay Stevens (poet, istoric, jurnalist, susținător al consumului de LSD și autor al cărții de referință „Storming Heaven: LSD and the American Dream") va scrie mai târziu:

> „După părerea hippioților, LSD a fost liantul care a ținut Haight-ul legat. A fost sacramentul hippie, un detergent al minții capabil să spele ani de programare socială, o metodă de re-impresionare, un dilatator al conștienței, o unealtă care să ne împingă în sus pe scara evoluției.

Ba unii dintre ei pretindeau că LSD era un dar al lui Dumnezeu dat omenirii spe a salva planeta de un sfârşit atomic"[120].

Printre organizatori va fi şi Allen Cohen, cel care va începe de atunci editarea germinativei reviste hippie *San Francisco Oracle* – al cărei nr. 1 va fi pe de-a-ntregul dedicat evenimentului.

Scoaterea în afara alegii a LSD-ului a declanşat ulterior în San Francisco, pe 14 ianuarie 1967, The Human Be-In – un mega-happening apoteotic concretizat într-o parafrază „umanistă" la acţiunile de tip Sit-In, care începuseră să apară în toată America (vezi documentarul „Be In" din 1967 în regia lui Jerry Abrams). A fost imaginat de pictorul avangardist Michael Bowen (coeditor la San Francisco Oracle), anticipat încă de la un anterior Love Pageant Rally şi anunţat în presă ca o nouă Adunare a Triburilor, tot în Golden Gate Park. Iar *San Francisco Oracle* (deja suscitând un real interes, şi nu doar în subcutura hippie) pregătea manifestarea la modul următor:

„Un nou concept al celebrării străfundurilor din fiinţa umană trebuie să prindă aripi, să capete conştiinţă şi să fie împărtăşit, astfel încât o revoluţie să poată fi plămădită prin renaşterea compasiunii, a cunoaşterii şi a iubirii şi prin revelaţia unităţii întregii omeniri".[121]

Un participant va spune peste ani: „The Human Be-In a fost ca o zi de naştere pentru toţi cei care au fost acolo" – *„the Human Be-In was like a birthday for everybody who was there"* (declaraţie

---

[120] Jay Stevens – „Storming Heaven: LSD and the American Dream", 1998, citat de https://theopolisinstitute.com/leithart_post/lsd-and-evolution/: *„It was the hippie sacrament, a mind detergent capable of washing away years of social programming, a re-imprinting device, a consciousness-expander, a tool that would push us up the evolutionary ladder. Some even claimed LSD was a gift from God, given to mankind in order to save the planet from a nuclear finale."*

[121] *San Francisco Oracle*, Vol.1, Nr. 5, ian. 1967, pag. 2. Publicaţia a fost reeditată integral în format digital – http://regentpress.net/oracle/index.html (actualizare: revista a fost retrasă între timp de pe net). Numerele originale se vând azi la preţuri mari la colecţionari.

a lui Rusty „Professor Poster" Goldman[122]). Unele surse indică douăzeci de mii de participanți, altele - treizeci de mii – era prima acțiune de massă de o asemenea amploare a generației hippie, megafestivalurile rock încă nu apăruseră. Vorbitorii fuseseră invitați de Bowen în persoană, ca organizator al acțiunii, relațiile sale personale constituind o garanție a succesului. Timoty Leary a fost atunci pentru prima dată la San Francisco, dând tonul după-amiezei cu epocala sa formulare obstinant preluată „Turn On, Tune In, Drop Out". Prietenul său Richard Alpert era și el acolo (fostul coleg la Harvard și concediat împreună cu acesta din universitate, care va deveni cunoscut sub numele de Baba Ram Dass, după pelerinajul său în India). Allen Ginsberg a cântat, cum altfel?, binecunoscutele sale mantre de afon entuziast. S-au perindat pe la tribună diverși guru, acolo a fost definitiv consacrat până și termenul „psihedelic". Clubul de motocicliști (unii o numeau „bandă") Hell's Angels filiala California înconjurase adunarea într-o demonstrație de forță, oferind protecție tinerilor, intimidând eventualii agresori. Au cântat trupele „de suflet" din San Francisco – Grateful Dead, Quicksilver Messenger Service, Jefferson Airplane. Nelipsitul Owsley Stanley bineînțeles că adusese o provizie substanțială din LSD-ul scos recent în afara legii, pe care el îl numea *„White Lightning"* – „(Stră) Fulgerarea Albă"[123]. S-au identificat în discursuri punctele nodale ale contraculturii în acel moment: întărirea individuală, o mai mare conștientizare a universului (prin drog, desigur), ideea de comunitate (alternativă), descentralizare atât culturală,

---

[122] *San Francisco Oracle*, Vol.1, Nr. 5, ian. 1967, pag. 2. Publicația a fost reeditată integral în format digital – http://regentpress.net/oracle/index.html (actualizare: revista a fost retrasă între timp de pe net). Numerele originale se vând azi la prețuri mari la colecționari.

[123] https://www.rollingstone.com/feature/owsley-stanley-the-king-of-lsd-82181/ (material de presă *Rolling Stone*).

cât și politică, liberalismul politic. Odată cu Human Be-In de la începutul lui 1967, cartierul Haight-Ashbury devine pol al contracuturii planetare. Sub titlul „The Human Be-In «A Gathering Of The Tribes», SF. CA, Jan 14 1967" se păstrează și este postat pe YouTube un documentar de 58 minute nesemnat, ce pare a fi opera unui amator[124], dar care ne transmite fidel (deși oarecum naiv) megaevenimentul din Psychedelia. Este surprins și momentul rostirii de către Timothy Leary a faimoaselor sale cuvinte *„Turn On, Tune In, Drop Out!"* în chiar finalul discursului său de pe scena improvizată acolo, într-un „respiro" mai degrabă modest și abia perceptibil – doar supralicitarea ulterioară i-a dus expresia pe culmi.

În afară de California, New York se concretizase la rândul său în pol al contraculturii, Central Park devenind ținta predilectă a adunărilor și manifestațiile de tip Be-In care se organizau acolo (prima avusese loc în seara de Anul Nou 1967) și care deveneau din ce în ce mai mari. Pentru ca pe 26 martie, de Paști, peste zece mii de oameni să se adune pe Sheeps Meadow[125] în ceea ce avea să rămână sub numele The Central Park Be-In: o mulțime cât se poate de pestriță alcătuită din „poeți din Bronx, fugari din East Village, decoratori de interioare din East Side, profesori din West Side și tineri bătăuși din Long Island" care cu toții „purtau petale cărnoase și stele din hârtie și oglinjoare pe frunte, picturi faciale în jurul gurii și pe obraji, cearceafuri înflorate, ecusoane și pantaloni strâmți"[126]. Erau acolo familii întregi, membri ai comunității spaniole, călugărițe purtând ecusoanele pentru Be-In,

---

[124] Actualizare: documentarul a fost retras între timp de pe YouTube.

[125] O mare pajiște din parc special concepută de arhitecții peisagiști pentru a încăpea mulți participanți, loc a numeroase adunări de răsunet.

[126] Material de presă *The New York Times* – https://timesmachine.nytimes.com/timesmachine/1967/03/27/83038154.html.

tot felul de oameni care dedicau demonstrația iubirii și celebrării faptului că sunt vii. De-a lungul întregii duminici de Paști, mașinile poliției au fost acoperite cu flori și agenții întâmpinați cu cântece de iubire.

La mai puțin de o lună, pe 15 aprilie, în timpul campaniei ce lansate de ceea ce s-a numit The Spring Mobilization To End The War In Vietnam[127] (coaliție înființată în 1966 de un grup de activiști ce se opuneau Războiului din Vietnam), o mulțime imposibil de numărat de poate câteva sute de mii de oameni (estimările au variat enorm, între 100.000 și 400.000 de oameni, *The New York Times* într-un articol contemporan scrie „peste 100.000"), în cea mai mare manifestare de până atunci a contraculturii, să se adune în Central Park pentru un marș către ONU. Veniseră până și indieni Sioux din Dakota de Sud și mulți afroamericani, căci Martin Luther King urma să țină un discurs la finele marșului (va spune cu acea ocazie că Războiul din Vietnam era un conflict împotriva oamenilor de culoare). S-a încropit un târg al păcii, cu interpreți de muzică folk întreținând atmosfera. Se vedeau mari pancarde pe care scria „Nu transformați Războiul din Vietnam într-o revoluție americană", deja consacratul slogan „*Make Love Not War*" emblematic pentru eră, paternitatea sa din Mid Sixties rămânând disputată. (În 1967, guvernatorul statului California, Ronald Reagan, va spune, referitor la protestatarii care-l foloseau: „Se pare că ăștia nu sunt în stare nici de una, nici de alta!"[128]). Sau cuvinte militante afro-americane ca „No Vietnamese Ever Called Me Nigger" – „Nici un vietnamez nu m-a făcut negrotei!" (vezi filmul documentar din 1968 de David L. Weiss „No Vietnamese Ever Called Me Nigger"). În mod eronat, fraza i se atribuie lui

[127] Va deveni curând National Mobilization Committee to End the War in Vietnam.

[128] (https://quotefancy.com/quote/903519/Ronald-Reagan-The-signs-of-the-Vietnam-War-protestors-said-Make-Love-not-War-It-didn-t).

Cassius Clay/Muhammad Ali, care doar a parafrazat-o în 1968, atunci când a refuzat efectuarea stagiului militar în Vietnam, spunând: „Nici un soldat Viet Cong nu m-a făcut negrotei!". Se amestecaseră laolaltă sub „ambalajul" hippie şi protestatari de tot felul, fie extraşi din mişcarea protestelor studenţeşti, fie din Noua Stângă. Zeci de tineri şi-au ars în public ordinele de încorporare. S-au operat cinci arestări în total – dar exclusiv dintre anticomuniştii care organizaseră o contramanifestaţie şi care erau violenţi. Secvenţe filmate atunci au fost incluse în montajul filmului de cult „Ciao, Manhattan" în regia lui John Palmer şi David Weisman (cu premiera abia în 1972, o producţie Andy Warhol Factory având-o pe Eddie Sedgwick în rolul principal, la apogeul carierei ei). Organizatorii acestui Be-In au fost un mozaic intelectual sugestiv atât pentru efervescenţa erei, cât şi pentru cosmoploitismul metropolei New York City: un actor, un editor al unei reviste, o şefă a unui grup de artă experimentală şi un poet şi dramaturg din Chile – iată-i pe cei care au scos atunci în Parc peste o sută de mii de oameni. În ordine: Jim Fouratt (actor şi activist LGTB), Pawl Williams (editor al revistei *Crawdy!*), Susan Hartnett (şefa organizaţiei Experiments in Art and Technology) şi Claudio Badal, scriitor chilean.

Un nou cânt al epopeii se va scrie curând. Tinerii în număr tot mai mare continuau neîncetat să vină la San Francisco pentru a se stabili/înghesui în districtul Haight-Ashbury, chemaţi de mirajul libertăţii, al schimbării, al comunităţii alternative, al Revoluţiei conştientizate. Cartierul începuse să fie modelat de arta psihedelică, transformându-şi desingnul ambiental. Autorităţile se declarau alarmate de aflux, dar nu făceau mare lucru, astfel încât organizarea în comuniuni a noilor veniţi rămânea tot o sarcină a rezidenţilor. Încercând să stopeze fenomenul, edilii nu

făceau decât să-l amplifice, în virtutea spiritului de frondă care le cerea tinerilor să contreze autoritățile și să facă exact pe dos decât li se spunea. Întrucât, odată cu vacanța școlară, se aștepta un aflux imens de elevi de liceu și studenți ai colegiilor și universităților, liderii neoficiali ai comunității din Haight, diverșii „gurus" ai diverselor „triburi", au anunțat din gură-n gură formarea a ceea ce ei au numit The Council Of The Summer Of Love, organizat de Chet Helms și grupul său The Family Dog (vezi documentarul „Summer of Love" din 2007, episod al emisiunii tv „American Experience", regia Gail Dolgin și Vicente Franco). La începutul lui iunie, al doilea festival rock din lume (de două zile, 10-11 iunie 1967) este organizat pe Muntele Tamalpais în districtul Marin, California, The Magic Mountain Music Festival – cu numele complet „The KFRC Fantasy Fair and Magic Mountain Music Festival" (KRFC fiind un post de radio care a emis în San Francisco între 1924-2005). Nume alternativ: Fantasy Fair and Magic Mountain. Și, din acest moment, pattern-ul festivalului rock în aer liber din era hippie este deja construit, trupe mari și mici din California atrăgând atunci peste 36.000 de participanți. A fost dublat de Renaissance Pleasure Fair, arătând lumii că subcutura hippie era deja cvasi-instituționalizată, creându-și propriile evenimente ori acaparându-le pe altele mai vechi (primul Renaissance Fair avusese loc în California în 1963).

Fenomenul de masă care a generat polarizarea excesivă a fenomenului a fost însă Monterey Pop Festival[129], ținut doar câteva zile mai târziu, în 16-18 iunie 1967 în California centrală, între San Francisco și Los Angeles, primul din suita legendarelor mega-festivaluri rock ale generației Anilor '60, care a atras o incredibilă mulțime de două sute de mii de oameni în total (în seara

[129] Vezi 7.2.

de duminică 18 iunie s-a înregistrat o audiență de nouăzeci de mii). A fost momentul crucial al muzicii acelei generații, în care s-au ridicat efectiv pe firmament stelele unor Janis Joplin, Jimi Hendrix, Otis Redding – intrați cu acea ocazie în atenția întregii planete. Pentru a populariza festivalul, s-a compus cântecul „San Francisco", devenit hit de top în interpretarea lui Scott McKenzie și rămas peste decenii ca imn neoficial al Mișcării Hippie (în Regatul Unit și în alte 9 țări a urcat pe locul întâi în top).

În vara The Summer Of Love (iunie-august 1967), o altă sută de mii de tineri s-a alăturat celor deja trăitori acolo. „Haight"-ul devenise neîncăpător, așa că noii veniți s-au răspândit și prin Berkeley ori prin alte cartiere din Bay Area. Experiența hippie devernise cu adevărat un fenomen de masă – se trăia într-o imensă comunitate care ocupase practic Golden Gate Park, unde exista mâncare sub cerul liber, droguri sub cerul liber, sex sub cerul liber și rock sub cerul liber. Atrași de utopia culturală, se adunaseră nu numai elevi și studenți, dar și mulți dezrădăcinați fără domiciliu, membri ai *middle-class*, chiar și militari ai bazelor din apropiere. Beatnicii rămași încă activi (din deceniul anterior) făceau casă bună cu hipioții. Publicația underground *San Francisco Oracle* se vindea acum în incredibile tiraje de sute de mii de exemplare (doar pentru a dispărea absolut inexplicabil în 1969). Mișcarea hippie din San Francisco a avut un asemenea impact social global încât, încă din 1967, cartierul Haight-Ashbury a fost inclus în turul turistic al orașului, străinii din întreaga Lume Liberă privindu-i cu nesaț prin ferestre din mers pe „revoluționarii" dezinhibați.

Pe 26 mai, un eveniment cultural crucial apare în UK odată cu cel de-al optulea album al formației The Beatles – „Sgt. Pepper's Lonely Heart's Club Band", considerat crucial pentru muzica rock și care lansează ideea de *concept album* (ale cărui

piese erau unite în jurul unei idei centrale), anticipând curentele art rock și prog rock. Pentru prima dată, textele cântecelor erau tipărite pe coperta interioară a discului, pentru a putea fi memorate și răspândite mai ușor. În mod cu totul incredibil, BBC boicotează câteva piese ale albumului oprind difuzarea acestora, instaurând un embargo Beatles niciodată recunoscut oficial, deși pus în practică – în pofida faptului că „cei patru băieți din Liverpool" echilibraseră balanța financiară a Regatului Unit prin exporturile de discuri de vinil și filme. Motivul: răspândirea ideilor „periculoase pentru o societate sănătoasă" scornite la San Francisco. Se invoca, printre altele, incitarea la consumul de droguri, citându-se versuri ca *„I'd love to turn you on"* din piesa „A Day in the Life" (cu referire la sloganul „Turn On, Tune In, Drop Out") sau *„A girl with caleydoscope eyes"* din cântecul „Lucy in a Sky with Diamonds" (pe scurt: LSD), știut fiind că acidul lisergic provoacă și viziuni caleidoscopice. Cu toate acestea, albumul va sta nu mai puțin de 23 de săptămâni consecutiv în topul din UK (și 15 în cel din SUA – Billboard, urcând pe locul 1 în multe alte țări). Pe 17 iunie din același 1967, la vreo trei săptămâni deci după lansare, Paul McCartney recunoaște într-un interviu dat publicației *Life Magzine* că folosește („ocazional") LSD – fapt care declanșează o isterie de presă în Albion.

Pe la mijlocul lui 1967, media era fascinată de subcultura hippie, pe care o populariza intens. Cu începere din iunie, cotidianul *San Francisco Chronicle* îi dedică regulat ample spații, subliniind, printre altele, contrastul dintre originalitatea mișcării și conservatorismul orașului San Francisco. Pe 14 mai, *The New York Times* publică articolul lui Hunter S. Thompson „The «Hashbury» Is The Capital Of The Hippies" (parafrază la Haight-Ashbury). Pe 7 iulie, apare în revista *Times* articolul crucial „The

Hippies: The Philosophy of a Subculture" – și ce creditare mai bună putea fi decât să apari, fie și ca un grup amorf, pe coperta *Times*? În august, postul tv CBS News difuzează documentarul „The Hippie Temptation"[130]– o contracarare a fenomenului de pe pozițiile Establishment-ului prin metodele documentarului tv înregimentat politic.

Nevoia de comunități alternative a fost o provocare directă lansată de generația hippie conceptului de The American Dream, o ilustrare a eșecului clar al Estabishment-ului de a costrui o societate benefică, prietenoasă, supusă. Refuzând metropola și civilizația în forma ei de atunci, au lansat conceptul-slogan Back To Nature, fapt care i-a făcut pe unii să-i numească *nature's children* – prin asociere cu acei proto-hippies ai Anilor '40. Comunitatea hippie contesta societatea în toate aspectele acesteia: relații economice, forma de proprietate, modul de producție a bunurilor, viața sexuală tradițională, atitudinea față de experiențele psihedelice, nu în ultimul rând războiul. Un sociolog contemporan lor îi numește Proletariatul Freudian[131]. (Sociologul rămas nenumit în articol a fost Herbert Marcuse.) Multe au fost micile comunități rurale agrare în care subcultura hippie se putea manifesta nestingherită, în toate formele ei. Cel mai ades aparțineau tipului numit „comunitate intențională" – adică, un grup rezidențial alcătuit din membri uniți prin viziuni sociale, politice, spirituale, religioase comune conceput ca având un mult mai mare nivel de muncă în echipă decât altele. Mulți vedeau în mișcarea hippie o nouă religie. Reputatul istoric britanic Sir Arnold Joseph Toynbee, călătorind în 1967 prin San Francisco la vârsta de 78 de ani (pe când preda în Florida), a declarat că hippies sunt „un semnal roșu de

[130] Vezi 4.2.

[131] http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,899555-1,00.html (material de presă *Time* din 7 iulie 1967).

alarmă pentru modul de viață american"[132], refuzându-i acestuia structurile, întorcându-se către un primitivism mitic colectiv, tribal, egalitarist – și, nu în ultimul rând, psihedelic. În care LSD și muzica acid rock erau cele care țineau totul adunat laolaltă.

Generația hippie nu poate fi dezlipită de ideea de călătorie. Mobilitatea este unul dintre datele fundamentale ale etosului „contraculturnicilor" Anilor '60 în general ca efect al mobilizării generale pentru a servi o idee, de exemplu pentru un Marș către Washington (vezi romanul tip *gonzo journalism*, numit și *new journalism*, gândit *non fiction* „Armatele nopții" de Norman Mailer publicat în 1968 despre epocalul March on Pentgon din octombrie 1967 – mișcare de protest împotriva Războiului din Vietnam care a antrenat 100.000 de participanți) dar, în cazul lor, al „hippioților", apărea un plus esențial: tenta inițiatică a călătoriei, voiajul pentru a decoperi lumea și totdată a se descoperi pe sine, pentru a lega relații interumane în interiorul comunității extinse și, nu în ultimul rând, pentru a răspândi ideile proprii (cum făcuseră deja The Merry Pranksters). Ca și pentru „a-l găsi pe Dumnezeu" – drogurile fiind cele care, în acceptul generației lor, deschideau „porțile cunoașterii". Vehiculele folosite în peripluri interminabile deveneau semne ale epocii: marile autobuze școlare amenajate aidoma lui Furthur, microbuzul Volkswagen Kombi, micul automobil Volkswagen Beatle, motocicleta de cursă lungă stil *chopper* a cluburilor (bandelor) de motocicliști – Harley Davidson era cea a Hell's Angels, așa ca în filmul artistic de cult din 1966 „The Wild Angels" în regia lui Roger Corman, avându-i în distribuție pe Peter Fonda, Nancy Sinatra și Bruce Dern, care

[132] Vezi fragmentul din „The Hippie" de Hunter S. Thompson despre vizita lui Toynbee în California din 1967 și notele sale publicate în London Observer – https://ro.scribd.com/document/185374591/Hunter-S-Thompson-The-Hippie (postat integral pe Scribd).

a consacrat subgenul cinematografic propriu contraculturii americane *outlaw biker film* (demarat în anul precedent cu „Motor Psycho" al lui Russ Meyer). Dar autostopul era metoda primordială a călătoriei, câteva haine aruncate într-un rucsac şi sacul de dormit fiind articole suficiente pentru un hippie deprins cu igiena sumară – un mod de deplasare economic şi totodată ocazie ideală pentru a întâlni oameni. Călătorind neîmpovărați de bagaje şi mulțumindu-se cu puțin în plan material, mobilitatea lor era una extrmă. Astfel, se puteau deplasa oriunde – la un mega-festival de muzică rock; la un miting *(rally)* de mari dimensiuni anunțat cine ştie unde; de-a lungul lui Route 66 având ca punct terminus acel Eldorado numit Los Angeles şi care atrăgea ca un magnet datorită spiritului american continental pe care-l emana prin simpla sa existență (şi datorită cântecului preluat de nenumărate trupe); pe la câte un Be-In, Sit-In ori Love-In care spuziseră Psychedelia; ori puteau călători după pofta inimii din toate părțile spre California, unde să-şi câştige existența lucrând artizanat *flower power* la Renaissance Fairies organizate de soții Patterson din primăvară până în toamnă în punctele lor din Sudul şi Nordul statului din extrema vestică a continentului – artizanat care urma a fi vândut pe la tarabele acestora, aducând un modest venit artiştilor, dar suficient pentru modul lor de viață. Comunitățile hippie ce apăruseră spre finele Anilor '60 peste tot îi primeau cu brațele deschise pe cei asemenea – oferind necondiționat adăpost, hrană, sex liber şi drog. Şi orice „familie" hippie (uşor de recunoscut prin vestimentația şi aspectul specifice) găzduia indivizi similari. Tineri din Lagărul de Vest – Statele Unite, Canada, Australia, Marea Britanie, Europa de Est, Japonia etc. bântuiau prin lume nestingheriți, în timp ce ce frații lor din

țări ale Lagărului de Est, gândind la fel, erau opriți de la libera circulație în afara granițelor proprii de dictaturile comuniste.

Unul din fundamentele conceptului lor de societate alternativă era de extracție indiană, budismul fiind îmbrățișat și promovat de tot mai mulți. India le apărea luminița de la capătul tunelului (aidoma beatnicilor de un deceniu mai în față), așa că s-au pus în mișcare către ea, apărând astfel legendarul The Hippie Trail, drumul spre Țara lui Buddha cel Adulat și, totodată, a hașișului ultra-ieftin – vezi documentarele „Road To Kathmandu" din 1977 în regia lui David South, „The Last Hippie Standing" în regia lui Marcus Robin din 2002, serialul tv german „The Hippie Trail" din 2007 în regia lui Maren Niemeyer, Caroline Goldie și Sissi Hüetlin. (Există o vastă filmografie independentă pe acest subiect, ca și o abundență de diverse materiale postate pe Internet.) Istanbul era punctul de pornire din extremitatea Europei, apoi Turcia era tăiată în diagonală cu trenul via Erzurum, apoi se continua cu autobuzul din Iran via Tabriz și Teheran până la Mashad, se trecea în Afganistan prin Herat, se cobora spre sud-est via Kandahar și Kabul, se trecea prin Pasul Khyber în Pakistan. În fine, via Raw-al-Pindi și Lahore se ajungea în India. Odată ajunși aici, hippies se răspândeau în mai multe direcții, unii mergând la orașul sacru New Delhi, alții spre fosta colonie portugheză Goa pentru a hălădui în voie pe plajele acesteia, alții descinzând în Nepal ca punct terminus. La Kathmandu încă se mai păstrează Freek Street, unde se puseseră bazele unei vaste comunități hippie internaționale, strada fiind lângă Durbar Square – piața principală a orașului. (Astăzi numită Old Freak Street, pe Google Earth poartă însă vechiul nume încă, în 2025.) Invadarea Afganistanului de către URSS în 1979 a lichidat brutal și foarte probabil definitiv The Hippie Trail, niciodată redeschis –

Afganistanul a devenit de atunci încoace o țară de netranzitat și, în mod evident, așa va rămâne în viitorul apropiat. Dar amintirea „traseului" nu va dispărea prea ușor: târziu, în 1985 (Afganistanul era pe atunci răvășit de invazia sovietică), fondatorul trupei Fleetwood Mac, Peter Green[133], înființează o efemeră supertrupă pe nume Katmandu, cu care scoate un unic, dar excelent, album de blues rock: „A Case For The Blues". (Supertrupa de un singur LP era alcătuită din Peter Green – chitarist ex-Fleetwood Mac și John Mayall's Bluesbrakers, Ray Dorset – basist ex-Mungo Jerry, Vincent Crane – claviaturist ex-Atomic Rooster etc.) Să notăm că încă din 1969 ieșise la public filmul artistic franco-italian „Les Chemins de Katmandou", „Drumurile spre Katmandu", regizat de atât de personalul André Cayatte, cu acțiunea în Nepal și arătând sincron eșecul subculturii hippie – un grup de tineri europeni descinși pe The Hippie Trail și trăind acolo conform crezului lor, practicând consumul de droguri și amorul liber, sucombă în deziluzie (rolul principal feminin e interpretat de tânara Jane Birkin, Serge Gainsbourgh e și el în distibuție). În 1971, Anthony Stern[134] pornește la rându-i cu aparatul său pe 16 mm spre Afganistan. Materialul brut filmat atunci a fost pierdut, de fapt rătăcit, pentru mai bine de trei decenii – în 2004, la Festivalul Internațional de Film de la Melbourne, a fost prezentat în premieră filmul „The Noon Gun" – un experiment filmic născut târziu dar purces din acel voiaj.

Pe întrega planetă apar și alte destinații predilecte pentru miriadele de hippies care se puneau în mișcare, căutându-și aiurea idealurile lor fetiș – viața în comunități alternative bazate pe consum de droguri, sex liber, muzică rock: Amsterdam în

[133] Chiar dacă trupa încă poartă numele bateristului co-fondator Mick Fleetwood, fondator absolut a fost Peter Green (1946-2020), în circumstanțe complicate.

[134] Vezi 10.4.

Olanda (unul dintre capetele de pornire spre The Hippie Trail – vezi romanul autobiografic „Hippie" de Paulo Coelho). Marrakesh și Marocul în general (ținutul opiumului) – „Marrakesh Express" este un cântec de pe albumul eponim din 1969 al lui Crosby, Stills and Nash. (În 1994, Jimmy Page și Robert Plant aleg Marrakesh pentru „reînființarea" Led Zeppelin, susținând acolo un faimos concert, însă fără John Paul Jones). Apoi, Ibiza în Spania (uriașele grote din apropierea plajei de acolo ofereau un adăpost împotriva intemperiilor), Nimbin în Australia, El Bolson în Argentina, Tulum în Mexic etc. Peste tot, hippies aduceau cu ei o promiscuitate care calamita microcosmurile respective, îngrozind oamenii „decenți". Freetown Christiania de lângă Copenhaga ia ființă în 1971 prin ocuparea unor cazărmi abandonate, devine în Late Psychedelia o nouă destinație predilectă, comunitatea există până azi, din 2012 legal și atrage în Danemarca anual milioane de turiști. (A fost luată sub control în Anii '80 de bandele de motocicliști care acum controlează traficul de droguri.)

Destinul invariabil al mișcării hippie în Anii '70 a fost disiparea, ea făcând loc treptat (dar destul de repede, calculat la scară socială și istorică) altor idealuri individuale, altor forme de comunități alternative, altor idei sociale, altor forme ale contraculturii. În concertul pentru John Sinclair de la Universitatea Statului Michigan în Ann Arbor din 10 decembrie 1971, John Lennon declară pe scenă în fața camerelor: „*Flower power* n-a mers, ei și ce?"[135]. Odată cu eliminarea serviciului militar obligatoriu în SUA și cu retragerea forțelor armate americane din Vietnam începând cu 1973, cu demisia președintelui Nixon în 1974 în urma

[135] Vezi 8.11 – „*Flower power didn't work, so what?...*"

scandalului Watergate, idealurile hippie se estompau. Finalul definitiv l-a constituit explozia subculturii diametral opuse punk în 1977, simultan la Londra și New-York. Rockul psihedelic, cel care închidea în sonoritățile lui atât de caracteristice quintesența ideilor hippie, a lăcut loc hard-rockului și punk rockului – forme proprii ale mentalității generației următoare. Dar și prog rockului european, krautrockului vest-german și art rockului britanic, în paralel. În plan social, lupta pentru drepturi civile devenise caducă iar militantismul naiv al Anilor '60 generat de Sindromul Vietnam făcea loc extremismului și terorismului însângerat care au zămislit nume atinse azi de infamie: The Weather Underground și The Symbyonese Liberation Army în SUA, Le Brigatte Rosse în Italia, Die Rote Armee Faktion (sau Baader-Meinhof Gang) în RFG etc.

În deceniul existenței lor, hippies au fost identificați ca o reală amenințare pentru societățile tradiționale, conservatoare prin ideile vectoriale ale contraculturii lor. Cel care arăta ca un hippie era un inamic al stabilității, atributele vestimetare și stilistice ale acestuia devenind ținta agresiunii în statele polițienești. În Marea Britanie, hippies erau agresați dur în special de alte forme ale contraculturii proprii țării insulare, cum ar fi Teddy Boys, Mods, Rockers ori Skinheads. În SUA, principalul inamic „civil", alături de cel polițienesc, erau cetele de „cowboys", cei mai disciplinați soldați din Vietnam – la Texas International Pop Festival din 1969, imediat după Woodstock, cete organizate de cowboys i-au atacat violent pe hippies sosiți la festival[136]. În romanul autobiografic „Hippie" de Paulo Coelho (publicat în 2018, dar cu acțiunea în Early Seventies) este descris momentul în care un grup de hippies plecați spre India pe The Hippie Trail, din care făcea parte și autorul, sunt agresați într-un local

[136] Vezi 7.6.

din Viena de polițiști împreună cu bikers (!) acționând brutal împreună împotriva modului lor de viață. Iată, așadar, că nu numai Establishment-ul a contrat dur subcultura hippie, așa cum vedem de pildă în filmul de cult englez din 1965 „Catch Us If You Can" din 1965 în regia debutantului John Boorman, avându-i pe rockerii de la trupa DC5 (The Dave Clark Five) ca interpreți („Catch Us If You Can" era titlul unui hit de-al lor). O parte a acestui vârf al filmografiei contraculturii din Early Psychedelia, imaginat ca un seducător road movie, are loc într-o colonie proto-hippy [sic!] din Anglia împrăștiată forțat de armată, cu cei de acolo numiți încă „beatniks" în dialogurile filmului dar care arătau exact ca hippies din San Francisco din timpul The Summer Of Love – băieții aveau deja bărbi și părul lăsat lung și purtau aceeași vestimentație cvasi-western, filmarea a avut loc în 1964. Titlu alternativ: „Having a Wild Weekend". Comentariile de pe IMDb sunt lungi și interesante, unul din ele etichetând filmul *„criminally underrated"* – e și părerea subsemnatului.

În fapt, colapsul subculturii hippie a urmat la foarte scurtă vreme după apogeul fenomenului social The Summer of Love și a fost punctat chiar în toamna aceluiași 1967. Orașul San Francisco nu mai putea controla afluxul de tineri (se vorbește despre 100.000 sosiți doar în vara acelui an!), promiscuitatea și interlopii luau totul sub control, infracționalitatea a atins cote alarmante, la fel bolile venerice. Tinerii fără adăpost, fără destulă hrană și odihnă ajunseseră o massă de stafii urbane, pradă lesnicioasă pentru toate relele pământului (vezi filmul „The Hippie Temptation" din 1967 – 4.2), conceptul de *flower power*, cel atât de gracil lansat de Allen Ginsberg în 1965, sucomba sub ochii tuturor. Data simbolică pentru „moartea" idealurilor hippie a fost 6 octombrie 1967, la exact un an după Love Pageant Rally, când la San Francisco

The Diggers organizează happening-ul „Death of a Hippie" – un marş funebru înfăţişând pe un catafalc o fantoşă reprezentându-l pe „Hippiotul" cu majusculă, purtată de un imens cortegiu spre un ipotetic loc de veci. Mesajul era clar: stoparea afluxului de pretutindeni către Sânul lui Avraam sufocat de devotaţi discipoli, adică Bay Area din SF. „Staţi acolo unde sunteţi! Aduceţi revoluţia acolo unde locuiţi!"– sunt cuvintele organizatoarei happeningului, Mary Kasper (vezi documentarul tv „The Summer Of Love", episod din serialul PBS „American Experience"[137]). Un an, atât a durat climaxul mişcării hippie.

Surprinzător, staruri rock ce păreau a exista sub aceeaşi zodie s-au dezis de „hippioţi", ca de pildă Frank Zappa care, apropo de vestimentaţia agreată de aceia, spunea despre ei, la fel ca şi alţii înaintea sa (de pildă, o tânără hippie intervievată în 1967 – vezi 4.3), că nu fac decât să poarte un alt fel de „uniformă": *„Everybody in this room is wearing a uniform, and don't kid yourself!"*[138]– a clamat asta pe scenă în timpul concertului de la Royal Albert Hall din 6 iunie 1969, provocat fiind de cineva din audienţă.

> „Crezi că doar drăguţul tău de tată conservator, cu cravată şi servietă şi BMW, îi ura pe hippies, dar Zappa chiar că îi ura. Le ura drogurile, «rebeliunea» lor supra-comercializată, stilul de viţă urât mirositor, comunităţile, moravurile deşănţate şi autosuficienţa lor băţoasă".[139]

De altfel, Frank Zappa a declarat: *„I was never a hippie. Always a freak, but never a hippie."*[140] Face aici un joc de cuvinte

---

[137] Vezi şi https://www.sfchronicle.com/projects/2022/visuals/funeral-for-the-hippies/ (material de presă bogat ilustrat *San Francisco Chronicle*).

[138] https://www.azlyrics.com/lyrics/frankzappa/thelittlehouseiusedtolivein.html – în timpul piesei foarte lungi „Little House I Used To Live In".

[139] https://www.songfacts.com/place/haight-ashbury-san-francisco-california/who-needs-the-peace-corps. Vezi şi https://newrepublic.com/article/160383/weird-frank-zappa-documentary-review (material de presă *The New Republic*).

[140] https://wiki.killuglyradio.com/wiki/Mother_In_Lore.

intraductibil, întrucât termenul „*freak*", cu sensul primar de „momâie", „arătare" etc., avea sensul secundar de „hippiot" sau „drogat". Cu toate acestea, în filmul documentar „Commune" din 2005 în regia lui Jonathan Berman, elocvent pentru eșecul subculturii hippie, vedem cum o colonie/comunitate trimite un mesager la Frank Zappa acasă, în Laurel Canyon (loc în care mulți rockeri celebri se stabiliseră) pentru a-i cere artistului bani, doar în virtutea faptului că el, Zappa, câștigă enorm din exploatarea felului lor de viață. (E un documentar de gradul 3 despre comunitatea hippie Black Ranch Commune, actorul Peter Coyote a fost aici unul dintre membri.) Janis Joplin, la rândul ei, îi disprețuia pe „hippioți" pentru că îi obligă pe toți să gândească precum ei. Janis a declarat: „*I'm tired of all these hippie jack-offs*"[141] („*to jack-off*" = „a se masturba"). Din Londra, Jan Anderson a refuzat invitația de a participa la festivalul de la Woodstock aflând că va fi o nouă „*Gathering of the Tribes*" și declarând atunci, printre altele: „*...I don't like hippies, and I'm usually rather put off by naked ladies unless the time is right. Well, indeed, unless the money's right.*"[142] Cum era de așteptat, muzicianul din Albion va regreta ulterior decizia. Oarecum similar a procedat și Bob Dylan, care însă nu și-a exprimat niciodată regretul de a fi lipsit de la Woodstock.

„*Let Your Freak Flag Fly!*" e un vers din piesa lui Jimi Hendrix „If 6 Was 9", compusă pe tema relației (nu tocmai armonioase) dintre hippies și *squares*. „*Freak*" e sinonim cu „hippie", iar „*Freak Flag*" înseamnă aici părul lung purtat de hippies[143]. „Lasă-ți pletele soioase să fâlfâie ca un steag!", ar putea fi o traducere cu totul aproximativă – un imbold pentru a fi mândru de ceea ce ești,

[141] https://www.goodreads.com/quotes/241900-i-m-tired-of-all-these-hippie-jack-offs.

[142] http://www.songfacts.com/blog/interviews/ian_anderson_of_jethro_tull/.

[143] https://owlcation.com/humanities/Hippie-Quotes.

indiferent de cele din jurul tău. Pus în contextul conflictului adeseori dur şi ireconciliabil dintre contracultură şi Establishment, versul ne evocă oarecum sloganul Legiunii Străine: *„Marche ou crève!"*. În filmul de cult „Easy Rider" din 1969 (vârf al filmului mondial, nu doar cel din Psychedelia) personajele pletoase interpretate de Peter Fonda, Dennis Hopper şi Jack Nicholson (acesta unul fără plete) sunt atacate fără motiv de *squares* şi cel al lui Nicholson moare cu craniul zdrobit de lovituri. Iar celelalte două, ale celor doi hippies motocicliști ajunşi să reprezinte semne iconice ale erei, vor sucomba la rândul lor în final, împuşcate cu carabine de nişte moşnegi rufoşi dornici de distracție. „If 6 Was 9" (de pe albumul „Axis: Bold As Love" din 1967) a fost inclusă în coloana sonoră a lui „Easy Rider".

## 1.7 Un loc iconic pe hartă: Berkeley University

În 1960, studenții care protestau la San Francisco cu ocazia mitingului Comisiei pentru Activități Anti-Americane au fost împrăştiaţi pe treptele Rotondei Primăriei de apa sub presiune din tulumbelor pompierilor. Apare filmul documentar conservator „Operation Abolition", comandat de Establishment după un scenariu scris de nimeni altul decât J. Edgar Hoover (controversatul director al FBI, pe care l-a înființat şi condus în mare parte a Războiului Rece şi a Erei Psihedelice). Documentul „oficial" ilustrează represiunea dură pe care o prezintă într-o lumină benefică, „înfierând cu mânie patronală" faptele studenților rebeli stângişti. Filmat în 1960, a ieşit la public în 1962, regia Fulton Lewis III. Astfel, documentarul respectiv a devenit în scurt timp nimic altceva decât un imbold la protestele studenţeşti ale Anilor '60 din America, ce au cuprins spre finele decadei întreaga lume liberă, constituite într-un dat viguros atât al deceniului VII

în particular cât și al Războiului Rece în general, o formă dură a contracarării conceptului de Big Brother, o spaimă generalizată pentru puterile mai mult sau mai puțin dictatoriale de pretutindeni. Unele secvențe sunt inserate și în montajul documentarului de antologie (și de aproape 2 ore) „Berkeley In The Sixties" din 1990 în regia lui Mark Kitchell, nominalizat la Premiile Oscar, care surprinde momente cruciale bine filmate în generoase înregistări de arhivă ale faptelor definitorii petrecute acolo. Cum ar fi discursul „Bodies Upon The Gears" al lui Mario Savio, la începuturile a ceea ce se va numi Free Speech Movement, intrată rapid în legendele urbane. Iată un fragment din discurs:

> „Vine o vreme în care operarea mașinii vă devine atât de odioasă (vă umple sufletul de scârbă) încât nu mai puteți fi părtași. Nu mai puteți lua parte nici măcar pasiv... Și atunci trebuie să vă puneți trupurile pe angrenaje și pe roți dințate, pe leviere, pe întregul mecanism și trebuie să-l faceți să se oprească".[144]

Nimeni nu mai spera într-o victorie a republicanului Ronald Reagan la alegerile din 1966 pentru funcția de guvernator al statului California, contracandidatul său democrat (SUA a fost și rămâne, practic, un stat de doar două partide) conducea detașat în sondaje. Totuși, a smuls victoria *in extremis*, luându-i celuilalt fața (cum se spune în atletism) pe ultimii metri ai cursei. „Asul din mânecă" a fost situația de la University of California, Berkeley. Reagan s-a angajat în timpul campaniei în fața electoratului său „să curețe mizeria de la Berkeley" (*„to clean up the mess in Berkeley"*)[145]. Printre primele măsuri luate de noul guvernator a fost să-l destituie pe președintele Universității din California, Clark Kerr (un reputat economist), învinuit de moliciune în fața

[144] Un fragment elocvent e postat pe YouTube având titlul discursului.

[145] http://www.berkeley.edu/news/media/releases/2004/06/08_reagan.shtml (site-ul Universității Berkeley).

revoltelor studenţeşti. La rândul lor, studenţii îl acuzau pe acela de colaboraţionism cu Establishment-ul, aşa că nu l-au regretat prea tare. Totodată, FBI-ul „scenaristului" Hoover se precipitase să-l pună pe respectivul în mod absurd pe „lista neagră", ca suspect de posibile subversiuni. Consolarea lui Kerr a fost aceea că evenimentele i-au adus faţa pe coperta unui număr de mare răsunet al revistei *Times*[146] dedicat protestelor studenţeşti şi că unul din campusurile Universităţii Berkeley îi poartă azi numele – universitate considerată epicentrul luptei studenţeşti pentru libertatea de exprimare, aşa cum trecătorul poate înţelege observând fotografiile de pe pereţii Free Speach Movement Café, deschisă în campus şi devenită peste ani adevărat loc de pelerinaj.

Către finele deceniului, Universitatea Berkeley va intra odată în plus în atenţia globală. Se achiziţionase încă din 1956 un spaţiu de 11.000 mp în vecinătatea campusului, plănuindu-se iniţial extinderea clădirilor şi apoi construirea unor terenuri de sport şi a unui parking. În 1967, casele abandonate aflate acolo au fost demolate, căci oficialităţile deveniseră îngrijorate, motivul fiind *„hippie concentration and rising crime"*[147], dar apoi lucrările au încetat, molozul rămânând în mare parte pe terenul care s-a transformat în groapă de gunoi şi depozit de automobile uzate. Ploile umpleau totul de noroi, iar prin 1969 terenul devenise deja un maidan sinistru la vedere S-a constituit un comitet de iniţiativă care să transforme maidanul într-un parc. Pe 13 aprilie a avut loc prima întâlnire, fiind de faţă locuitori ai zonei, negustorime, studenţi, hippies. Se prezintă planul, care este aprobat de cei de faţă, dar nu şi de Universitatea Berkeley, care se temea că ideea de parc e doar un pretext şi că studenţii îşi vor face rost astfel

[146] Numărul din 17 oct. 1960.

[147] https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2006-dec-04-me-park4-story.html (material de presă *The Los Angeles Time*).

de un nou loc de întâlnire pentru mișcările de protest, fapt cu totul adevărat și confirmat de unul dintre inițiatorii proiectului, Michael Delacour, care a declarat mai târziu: „Voiam un spațiu al vorbirii libere care să nu fie controlat (...) Era vorba despre un alt loc în care să ne putem organiza, un alt loc în care să ne putem ține adunările. Parcul era secundar".[148] Asta explică pe deplin reticența din partea oficialităților. Pe 18 aprilie, apare un articol în ziarul undergound *Berkeley Barb* care cheamă voluntari pentru construcția parcului. Pe 20 aprilie, peste o sută de oameni apar la muncă, începând construcția parcului. Un arhitect peisagist californian și mulți alții donează copaci, plante, gazon. Se distribuie hrană gratuită, cumpărată cu banii din donațiile care deveneau tot mai consistente. Se donau de asemenea și multe materiale, întreaga comunitate locală fiind sedusă de proiect. Din ce în ce mai mulți oameni apăreau zilnic la munca voluntară, numărul lor ajungând la o mie, astfel încât la jumătatea lui mai parcul era gata. Munciseră cot la cot locuitorii, studenții și hippioții din Bay Area. Un participant va declara: „Un grup de oameni a luat un pământ aparținând unei corporații, deținut de Universitatea California care trebuia să fie un parking, l-a transformat în parc, apoi a spus: Noi folosim terenul mai bine decât l-ați folosit voi, e al nostru!" (din documentarul „Berkeley in The Sixties").

În paralel, surprinși de evenimente, oficialii de la universitate s-au grăbit să demareze propriul lor proiect care transforma locul în teren de sport, anunțând că îl vor începe curând, ignorând parcul construit fără autorizație. Cetățenii se bucurau însă de acesta, în special comercianții zonei. Se vehiculau idei în legătură cu exproprierea în interesul comunității a terenului aflat în patrimoniul universității – fapt permis de legislație. Chiar și unii

[148] http://www.dailycal.org/article15086/from%20rubble%20to%20refuge.

administratori ai respectivei şcoli agreau ideea. Dar guvernatorul statului California, Ronald Reagan, era de altă părere. Îşi exprimase public părerea clar şi fără echivoc în campania sa electorală despre campusul de la Berkeley: „un paradis pentru simpatizanţii comunişti, protestatari şi deviaţionişti sexual" (declaraţie a lui Ronald Reagan inserată şi ea în documentarul „Berkeley in The Sixties"). Considera parcul o provocare directă venită din partea stângii către dreptul de proprietate al universităţii, consfinţit de ideologia de dreapta. Mai considera că sosise timpul să facă ce promisese în campania electorală, adică „să termine cu mizeria de la Berkeley". Pe 15 mai, dimineaţa, într-o zi de joi care va rămâne sub numele de Bloody Thursday, poliţia intră masiv şi agresiv în noul *baby-park*. Este distrusă cu sălbăticie patologică vegetaţia abia plantată şi se ridică un gard protector metalic înalt de 2,4 m în jur, pentru a împiedica accesul în vederea altor plantări. La prânz, trei mii de studenţi s-au adunat în campus pentru un miting planificat anterior (ce avea drept scop iniţial discutarea relaţiilor arabo-israeliene). Când un vorbitor a spus la microfon: *„Let's take the park!"*, poliţia a închis amplificarea, ceea ce i-a iritat pe studenţi. Se naşte o mişcare spontană, tinerii pornind pe străzi cântând: *„We want the park!"*. Ajunşi la faţa locului, începe ciocnirea violentă între protestatari şi poliţiştii rămaşi pentru supravegherea zonei. Întrucât nu se reuşea dispersarea mulţimii (ajunsă pe drum la şase mii de oameni furioşi), sunt trimise întăriri, aproape opt sute de alţi poliţişti sosind pe câmpul de bătaie cu echipamentul complet pregătit din timp (scuturi, coifuri, măşti de gaze, bastoane), care şarjează violent. Se trage cu alice grele în cei ce priveau paşnic ciocnirea de pe acoperişuri, chiar şi când încercau să se dea jos ca să fugă (unii dintre aceia aruncaseră cu ţigle în poliţişti), se trag focuri în spatele celor ce fugeau şi în trupu-

rile trecătorilor ocazionali, fără legătură cu evenimentele. Un student care doar asista fără să participe, urcat pe acoperișul unei librării, James Rector, pe nume, e doborât cu un foc schizoid de carabină, care îi distruge toracele (va muri patru zile mai târziu și, lângă locul în care fost asasinat de poliție pe 15 mai 1969, e azi o pictură murală urbană care amintește crima). Un dulgher e orbit, un alt trecător ocazional a trăit ani de zile după aceea chinuit de dureri atroce provocate de alicele care i s-au oprit în coloana vertebrală fără să poată fi înlăturate prin intervenție chirurgicală, sute de alți oameni sunt tratați medical în urma tirului cu alicele grele trase din *shotguns*, aproape două sute ajung la spital de pe urma rănilor grave, dar numărul răniților a fost mult mai mare, căci mulți nu se duceau la spitalul local pentru a nu fi arestați. Cu toate că, oficial, s-a vehiculat o cifră de 111 agenți răniți, s-a aflat ulterior că a fost o dezinformare și că doar nouăsprezece au fost tratați pentru răni ușoare, fără spitalizări. Autoritățile au pretins că s-a tras în mulțime doar cu alice mici, pentru păsări, dar chirurgii au arătat presei alicele grele pe care le-au extras din trupuri. Șeriful din Alameda County, cel care conducea ostilitățile, a recunoscut că oamenii din subordinea sa au fost extrem de agresivi în urmărirea protestatarilor, „care ar fi trebuit tratați de parcă erau Viet Cong"[149] (i-a citat pe adjuncții săi, *deputy sheriffs*). Revista *Rolling Stone* publică un articol despre „Bătălia din People's Park". Ronald Reagan declară starea de necesitate în Berkley și trimite 2.700 de soldați din Garda Națională să ocupe orașul Berkley, al cărui consiliu municipal votase, totuși, cu 8 contra 1 împotriva stării de necesitate – dar votul a fost ignorat de belicosul guvernator, care transformă totul samavolnic în platou de

[149] http://web.archive.org/web/20070831112133/http://www.beauty-reality.com/travel/travel/sanFran/peoplespark.html.

film postapocaliptic. Timp de două săptămâni, străzile sunt baricadate cu obstacole din sârmă gimpată, libertatea de întrunire este suspendată și soldații lansau gaze lacrimogene înspre orice grup mai mare de două persoane. În aceste două săptămâni, soldații au ținut sub ocupație și terenul pe care fusese parcul, pentru ca nimeni să nu poată planta nimic acolo. Tinerele hippie îi tachinează pe soldați, fluturându-le prin față marijuana și limonadă cu LSD, unele se dezbrăcau topless și dansau în fața lor. Soldații și-au exprimat simpatia față de hippies și au fost văzuți plimbându-se cu fetele pe care le țineau de mână – spre maxima iritare a ofițerilor. Peste o săptămână, membrii Gărzii Naționale din Berkeley au fost trimiși pe la casele lor (Garda Națională a SUA e alcătuită exclusiv din voluntari locali) și înlocuiți cu alții, aduși din alt comitat. Din acel moment, cetățenii au fost tratați mult mai brutal și amenințați în permanență – conduită care „emana" direct din biroul guvernatorului-dictator concrescut pe organismul „celei mai mari democrații de pe Terra". Noaptea, tinerii săreau peste gardul de metal din jurul parcului distrus și plantau flori proaspete, dimineața soldații le smulgeau pe toate. Acum se încetățenește expresia rămasă de-atunci consacrată *guerrilla gardening*. Ofițerii din poliția Berkeley au primit ordin să bântuie noaptea prin parc fără uniforme, dar purtând măști de Halloween, să terorizeze și bată pe oricine vor întâlni înăuntru. Hippioții plantau flori oriunde găseau un petec de pământ lăsat în paragină. Totul s-a terminat însă în 30 mai, zi în care 30.000 de cetățeni (dintr-un total de 100.000, câți număra atunci comunitatea urbană Berkeley) s-au adunat și au mărșăluit în jurul parcului distrus, protestând împotriva celor întâmplate la comanda lui Ronald Reagan. Fetele hippie așezau flori în țevile puștilor soldaților. Un avion zbura peste oraș trăgând un banner pe care era scris: *„Let a Thousand Parks Bloom!"* – vezi

documentarul de scut-metraj cu același nume al lui Lenny Lipton cu material de arhivă despre The Battle for People's Park, emisiunea *tv special* din acel 1969 „Berkeley: People Park's War" de Joseph M. Russin (produsă de KQED, subsidiar PBS). Copleșit de evenimente și temându-se de-acum să nu piardă din popularitate, guvernator ex-belicos își schimbă finalmente strategia și soldații au fost retrași rapid. Studenții au hotărât curând prin referendum că pe terenul în litigiu se va construi un parc – și așa a fost și a rămas. Imediat după Bloody Thursday s-a numit People's Park Annex, astăzi se numește Ohlone's Park. În altă ordine de idei, niciun polițist nu a fost condamnat pentru violențele de atunci. Bloody Thursday a rămas ca una din puținele circumstanțe ce-a adunat laolaltă pe studenții protestatari, comunitatea hippie și cetățenii conservatori. Ronald Reagan a fost ulterior reales în postul de guvernator al statului California – dovadă că majoritatea electoratului îi aprecia „faptele de arme". Referitor la Bloody Thursday, el va declara un an mai târziu: „Dacă este necesară o baie de sânge, atunci să-i dăm drumul. Gata cu împăciuirile!"[150]. În documentarele despre celebrele Bed-Ins ale lui John și Yoko (ne-au rămas trei variante) este inclusă o secvență în care John Lennon vorbește îngrijorat la telefon cu cei din California, implicați direct, asigurându-i că trebuie obligatoriu să continue să reziste.[151]

Epilog: În mod paradoxal, „tiranul" Californiei din Anii '60, ajuns președinte al SUA pentru două mandate servite în Anii '80[152], va fi tocmai cel a cărui politică, la fel de agresivă, va pune capăt Războiului Rece, provocând căderea Zidului Berlinului, prăbușirea comunismului în Europa de Est și disoluția URSS.

---

[150] https://www.findagrave.com/memorial/65280291/james-b-rector.

[151] Vezi 10.4.

[152] Ronald Reagan a fost guvernatorul statului California între 1967-1975 și președintele SUA între 1981-1989.

## 1.8 Sindromul Vietnam

Către finele lui 1968, națiunea americană trăia o derută unică în istoria sa de până atunci. Cei peste cinci sute de mii de soldați americani dislocați în teatrul de război din Vietnam, puși sub comanda generalului William Westmoreland (1914-2005, a fost între 1964-1968 comandantul forțelor militare americane dislocate pe frontul celui de Al Doilea Război din Indochina și între 1968-1972 șeful Marelui Stat Major al Armatei SUA) pentru a-i sprijini pe cei opt sute cincizeci de mii ai Vietnamului de Sud, nu numai că nu reușeau să-i învingă pe cei trei sute de mii de soldați ai armatei Vietnamului de Nord conduși de liderul charismatic Ho Chi Minh, ajutați de cam tot atâția luptători de gherilă Viet Cong ascunși peste tot prin Sud, dar devenise evident că SUA se învârtea perpetuu în jurul cozii în acel nefericit război purtat aproape exclusiv în junglă. (Dacă efectivele militare americane dislocate în teatrul de război sunt riguros cunoscute, în cazul soldaților vietnamezi cifrele diferă semnificativ de la o sursă la alta.) Ho Chi Minh, învingătorul Franței colonialiste în Primul Război din Indochina (1950-1954), se retrăsese în mod oficial de la comanda armatei în 1965 din motive de sănătate, dar a rămas eminența cenușie a teatrului de război până moartea sa, în 1969. Între 1945-1969 a păstrat permanent funcția de Președinte al Republicii Democrate Vietnam (cunoscută ca Vietnamul de Nord) – stat comunist din Indochina tributar în special URSS conduse de Leonid Brejnev, dar și Chinei conduse pe Mao Zedong. Viet Cong era o organizație paramilitară comunistă din Vietnamul de Sud înființată oficial în 1960, cu finanțare și comandă din Vietnamul de Nord. (Numele organizației apare însă în presa din

Vietnamul de Sud încă din 1955.) A avut în componență și trupe regulate. A operat masiv și în țările vecine Cambodgia și Laos, *de jure* neutre, dar *de facto* aliate neoficial Vietnamului de Nord, cum vom vedea mai departe.

Mitul lui Sisif acaparase societatea civilă ce-și avea nucleul în Washington DC. Administrația Lyndon B. Johnson escaladase inconștient conflictul, iar cea a lui Richard Nixon, care i-a succcedat, nu știa cum să iasă cât mai onorabil din el, lansând în 1969 „vietnamizarea" Războiului din Vietnam – politică ce prevedea retragerea progresivă a trupelor terestre americane din teatrul de război (în urma pierderilor ridicate) dublată de înzestrarea și instruirea armatei Vietnamului de Sud. Raidurile aeriene devastatoare ale SUA asupra orașelor Vietnamului de Nord (așa-zisele „bombardamente strategice", numite și *terror-bombing*) urmau să fie însă efectuate în continuare, implicând atacarea și exterminarea în masă a populației civile neînarmate și, prin urmare, nimic altceva decât crime de război încă insuficient definite ca atare. A rămas în istoria secolului XX Operațiunea Rolling Thunder, neîmpinsă către un extrem cu desăvârșire apocaliptic doar de teama SUA de a nu antrena China în război – acest mega-troll comunist care a ținut în șah în permanență administrația americană de-a lungul celui de-Al Doilea Război din Indochina. Demarată de Administrația Lyndon și desfășurată între 2 martie 1965 și 2 noiembrie 1968, este una dintre cele două posibile surse de inspirație pentru Bob Dylan în denumirea turneului său „The Rolling Thunder Review" (vezi 5.3).

Lecția Războiului din Coreea (1950-1953) nu fusese câtuși de puțin asumată: suportul oferit de giganții „roșii" Moscova și Pekin (vechiul nume din era colonială al Capitalei Chinei era încă vehiculat) nu putea fi contracarat de contribuabilul american, care

nu înțelegea cum de îi mor zeci de mii de fii în condițiile în care Establishment-ul îl asigura că totul va fi OK și îi cerea într-una votul de încredere. În anul 1968, al celor mai ridicate pierderi de vieți omenești, SUA au pierdut în Vietnam 16.899 de soldați. Numărul total al morților militarilor americani în conflict a fost de 58.303, la care se adaugă numărul celor dați dispăruți în acțiune (1.627 în final, inițial 2.646, unii recuperați după mulți ani) și al celor decedați în lagărele de prizonieri nord-vietnameze (116, o cifră vagă). Numărul morților civililor și militarilor vietnamezi în timpul celui de-Al Doilea Război din Indochina (1955-1975), nu poate fi calculat, estimările depășind trei milioane.

Americanii „imperialiști" erau înconjurați în Indochina de forțe ostile la extrem, generate de sărăcia endemică muiată în ură totală contra „bogaților lumii" proprie statelor Lumii A Treia, cele care se agățau disperate de ideea de comunism precum înecatul de paiul său. Doar elitele bogate de acolo erau de partea Americii – liderul comunist Ho Chi Minh dispusese executarea tuturor proprietarilor de pământ din Vietnamul de Nord pe care-l controla, adică vreo cincizeci de mii de nefericiți. (Din „Vietnam – The Ten Thousand Day War", amplu serial documentar tv, Canada, 1980, produs de Michael Mclear – primul jurnalist occidental căruia i s-a permis accesul în Vietnamul de Nord comunist. Vezi și serialul tv PBS din 1983 în 13 episoade „Vietnam: A Television History", coproducție SUA-Franța-UK.)

Cel mai grăitor exemplu al acelei desăvârșite ostilități îndreptate împotriva soldatului american și a ceea ce el reprezenta și aducea cu sine acel fie râvnit, fie detestat The American Way Of Life a rămas în istoria anilor funești ai conflagrației sub numele *The Ho Chi Minh Trail* / Traseul Ho-Chi-Minh – de fapt, o suită de trasee complementare amenajate cu imense sacrificii pe vreo

mie de kilometri lungime prin junglele și munții înșirați de-a lungul frontierei de stat vestice a Vietnam-urilor, dar pe teritoriul regatelor vecine Laos și Cambogia – care, în mod oficial, erau neutre. Pe acest sistem de căi scufundate în jungle (și, prin urmare, oferind un camuflaj natural excelent observărilor din aer) Vietnamul de Nord asigura logistică rebelilor Viet Cong din Sud cu complicitatea vecinilor „neutri", așa că SUA au fost obligate, în disperare de cauză, să recurgă la infamul Agent Orange – un extrem de puternic ierbicid defoliant care, împrăștiat nediscriminatoriu în cantități halucinante peste junglele din trei țări, le-a făcut să dispară, otrăvind totul: de la satele pline cu victime inocente în care au explodat cazurile de cancer și nașterile cu malformații până la soldații americani & aliații, otrăviți la rândul lor. În 1984, în urma unui lung proces, veteranii din Vietnam intoxicați cu Agentul Orange din SUA, Australia, Noua Zeelandă și Canada au primit despăgubiri totale în valoare de 180 milioane $ (nu și cei din Coreea de Sud).

Dușul rece al glorioasei națiii americane a pornit din senin în data de 30 ianuarie 1968. Atunci era Anul Nou vietnamez, numit Tet, și pentru aceea megaofensiva lansată în valuri de armata Vietnamului de Nord (Armata Poporului din Vietnam), în solidaritate cu rebelii comuniști sud-vietnamezi Viet Cong, s-a numit Ofensiva Tet. A explodat peste tot în Vietnamul de Sud, în zeci și zeci de locuri deodată, a luat prin surprindere pe toată lumea (aruncând în aer și lumea diplomatică), a fost la un fir de păr de a cuceri pentru Nord capitala Saigon a Sudului (dar și Ambasada SUA de acolo) și nu a putut fi respinsă decât cu eforturi disperate. Optzeci de mii de soldați comuniști bine înarmați și infiltrați prin Ho Chi Minh Trail au atacat deodată peste o sută de localități importante, ocupând multe dintre

acestea, bulversând trupele sud-vietnameze, americane şi aliate, în timp ce armata regulată a Nordului a forţat frontiera de stat şi a ocupat capitala istorică Hue. Unitatea care a cucerit sediul Radioului Central din Capitală avea cu ea mesaje înregistrate pe bandă cu Ho Chi Minh rostind mesajul victoriei, apărătorii reuşind să întrerupă în mod dramatic doar în ultimul moment emisia, distrugând turnul de emisie. Finalmente, atacatorii au fost respinşi de peste tot cu pierderi imense pentru ei, dar Ofensiva Tet a marcat profund mentalul colectiv american în epocă şi a fost, din nefericire, un ilustrissim exemplu a ceea ce a însemnat patologia socio-politică proprie Secolului XX numită generic „comunism". Detaliile au ieşit la iveală în lunile ce au urmat şi au vârât groaza în cei de peste mări şi ţări. Atacatorii aveau cu ei liste cu numele „duşmanilor de clasă", „reacţionarilor", „trădătorilor", „contrarevoluţionarilor" „şi et-tzetera", atent „preparate" de PolitBiuroul Nordului. Mii şi mii de oameni au fost căutaţi, hăituiţi, masacraţi împreună cu toţi ai casei, cu familiile şi servitorii – cu precădere funcţionarii guvernamentali de tot felul, apoi oameni de afaceri, intelectualii de top, profesorii universitari, profesorii străini (germani, francezi, americani), clerul catolic (în special cel francez, relicvă a erei coloniale). Dar şi mulţi negustori şi oameni simpli au fost omorâţi cu o bestialitate greu de imaginat, cel puţin, pentru un european: smulşi din casele lor, azvârliţi în coloane ale morţii, scoşi afară din localităţi, ucişi cu ciocane sau ciomege ori îngropaţi de vii. Puţini norocoşi au supravieţuit brigăzilor morţii, duşi peste graniţă în Nord în lagăre „de reeducare" – aşa că, au trăit să spună povestea... Capitala istorică Hue se afla aproape de frontieră, a fost ocupată rapid de comunişti şi eliberată greu, abia după o lună de lupte acerbe, timp în care americanii au pulverizat cu artileria toate monumentele culturii naţionale vietnameze de acolo, ştergând

meticulos pagină după pagină de istorie națională. Episodul 7 al serialului tv „Vietnam: A Television History" are ca subiect Ofensiva Tet.

Atrocitățile comuniștilor comise în capitala istorică a țării lor au atins atunci apogeul și au fost adunate în sumbre arhive ale sinistrului eveniment militar – soldaților comuniști nord-vietnamezi li se atribuie până la 6.000 de asasinate în luna în care au ocupat Hu după Ofensiva Tet (cifră reprezentând 10% din populația orașului). Iată un raport din cele câteva mii, păstrat în Arhivele Centrale Vietnameze despre ceea ce a rămas în istoria ororilor sub numele de Masacrul din Hu:

> „O unitate cu un ordin de execuție a intrat în casa unui membru important al comunității locale [din Hue] și l-a împușcat pe acela, pe soția sa, pe fiul său căsătorit și pe noră, pe tânăra sa fiică încă nemăritată, un bărbat și o femeie servitori și pe copilul lor. Pisica familiei a fost sugrumată, câinele familiei a fost omorât cu ciomege și peștișorul de aur a fost scos din acvariu și strivit de podea."

Text din The Vietnam Center & Sam Johnson Vietnam Archive, „Hue Massacre, 1968-1998", publicat în facsimil, la pagina 31[153].

Cam așa arăta idealul marxist-leninist din Indochina prin Anii Șaizeci, stipendiat de Moscova și Pekin și contrat de Washington plus câțiva aliați minori. Contrat zadarnic, cum se va întrezări în 1973 la Pacea de la Paris și cum se va consfinți la invazia Sudului de către Nord din 1975, într-un Vietnam părăsit de americanii plecați acasă cu coada între picioare și munciți de sentimentele inutilității și neputinței. În completare, soldații comuniști analfabeți, dar fanatic îndoctrinați ai Vietnamului de Nord încolonau elitele intelectuale capturate ale Vietnamului de

[153] https://vva.vietnam.ttu.edu/images.php?img=/images/1935/19350103001.pdf.

Sud în marşuri ale morţii spre lagăre tot ale morţii cinic numite „de reeducare". Se resuscita astfel stalinismul atroce deja revolut şi se dedubla maoismul megaschizoid aflat atunci în plină desfăşurare. Stări de fapte care vor fi „împinse pe nebănuite culmi" în deceniul următor de dictatura lui Pol Pot în Cambogia vecină – cataclismul zis comunist din Indochina celei de-a 2-a jumătăţi a Secolului XX ne este azi greu de imaginat.

În 1969, jurnalistul de investigaţie *freelancer* de 32 de ani Seymour M. Hersh răspunde pe 22 octombrie unui apel telefonic în care cineva îi vindea un pont gras: cică un locotenent de armată tocmai ce fusese deferit Curţii Marţiale pentru omorârea unor civili în Vietnam. În 1974, Seymour Hersh a recunoscut că cel care îi vânduse pontul fusese amicul său Geoffrey Cowan, notoriu activist al Freedom Summer din Mid Sixties (acţiune de forţă din Civil Rights Movement), jurnalist şi, pe atunci, proaspăt avocat în Washington. Hersh merge pe fir şi scrie articolul ce-i va aduce Premiul Pulitzer în anul următor, pe un subiect care va inflama la extrem opinia publică a lumii libere: masacrarea a sute (peste 500?) de ţărani paşnici (bărbaţi, femei, copii, sugari) de către unităţi ale armatei SUA care parcă înnebuniseră în masă în acea sinistră zi de 16 mai 1968. Ca de obicei în atare conjunctură, cifra reală e greu de stimat, atacatorii trăgând-o în jos, iar atacaţii - în sus în rapoartele lor oficiale. Evenimentul a rămas în istorie sub numele de Masacrul din My Lai. Vietnamezii îl numesc azi Masacrul din Son My, hidoase atrocităţi au fost comise de soldaţi americani în două cătune ale satului Son My – My Lai şi My Khe. Un fotograf militar, Ronald L. Haeberle, ce însoţise în acţiune infama de atunci încoace „Companie C" reuşise să scoată din teatrul de război imagini cutremurătoare, color, făcute cu cel de-al doilea aparat pe care îl avea asupra sa şi care era proprietate

personală, la fel ca și filmul foto cu care fusese încărcat. Primul aparat din dotare, încărcat cu film alb-negru, era unul standard ce aparținea Armatei SUA și toate imaginile obținute cu acestea erau proprietatea statului. (Este motivul pentru care, în diverse filme despre Războiul din Vientam, documentare ori de ficțiune, vedem uneori două aparate atârnând de gâtul fotoreporterilor.) Scandalul irită rău de tot sistemul nervos al nației, care era pusă în fața unei crunte realități: masacrele ocultate, de ordinul zecilor, săvârșite de propriii soldați împotriva unor civili sud-vietnamezi neînarmați, doar suspectați de simpatie față de Viet Cong. Ca o paranteză, cele mai multe masacre ale civililor sud-vietnamezi de partea americană au fost operate în acel conflict de soldații sud-coreeni, aliați ai SUA și inamici endemici ai comunismului. (Într-o vizită la Hanoi din 1998, în primul său an de mandat, președintele Coreei de Sud, Kim Dae-jung, și-a exprimat regretele pentru aceste fapte, dar țara sa nu a cerut încă scuze în mod oficial Vietnamului.) Revenind, până atunci, presa americană relatase amplu doar despre masacrarea acelorași nefericiți de către soldații Viet Cong, care-i suspectau la rândul lor de solidaritate cu americanii și aliații lor. Detaliile care ieșeau la suprafață despre Masacrul din My Lai exasperau pe americanul de rând, bunul plătitor de impozite: soldații nu fuseseră atacați de sătenii din mijlocul orezăriilor, aceștia fuseseră doar bănuiți că acordă ajutor celor din Viet Cong. După masacre (au fost de fapt două, în două dintre cătunele satului Son My – My Lai și My Khe, dar primul cătun a dat finalmente numele masacrului), soldații americani nu au găsit nici un fel de material de război în colibele finalmente incendiate – nici armament, nici muniție, nici explozibili etc. Au fost lichidați cu focuri de armă până și sugarii din leagăne sau din brațele mamelor lor; zeci de femei și

fete au fost violate, apoi mutilate îngrozitor, în final ucise şi ele. Într-o inexplicabilă *furor gladii*, după ce i-au exterminat pe oameni, infanteriştii armatei SUA au „executat" şi toate animalele domestice din sat care le-au ieşit în cale. Masacrul a fost comis de soldaţii plutoanelor Companiei C a Primului Batalion din Al 20-lea Regiment de Infanterie aparţinând Brigăzii a 11-a a celei de-a 23-a Divizie de Infanterie (dacă are vreo importanţă). Fotografiile făcute de Haeberle la My Lay pe 16 martie 1968 sunt acum postate frecvent pe Internet.

Alte patru componente ale eşafodajului mediatic iritau la culme opinia publică, la rândul lor: 1. Asasinii în massă de la My Lai au fost iniţial felicitaţi de Armata SUA şi citaţi pe ordinea de zi pentru „lichidarea a 128 de partizani Viet Cong", inclusiv comandantul suprem William C. Westmoreland trimiţându-le, într-un mod absolut incredibil, mesaje de încurajare. 2. Echipajul elicopterului american descins la faţa locului care a încercat să oprească masacrul (şi care mai apoi l-a şi denunţat) a fost etichetat pe dată drept „trădător" de înalţii ofiţeri de la Pentagon. (Abia trei decenii mai târziu, în 1999, trei membri ai echipajului au fost decoraţi pentru acele fapte, unul postum – murise chiar în Războiul din Vietnam). 3. Materialul incredibil scris de Seymour Hersh a fost iniţial refuzat spre publicare de prestigioasele periodice cărora le fusese oferit mai întâi, „Zidul Tăcerii" edificat încă de la bun început în jurul sinistrului eveniment durând timp de un an. Abia când Hersh şi-a trimis prin agenţie de presă incendiarul său articol către alte 50 de publicaţii şi nu mai putea fi ocultat, 30 dintre acelea l-au publicat finalmente. Primii cenzori au fost *Life* şi *Look* dar, ulterior, ambele au ilustrat din plin masacrul, după ce „zidul tăcerii" a fost spart. (Alte surse adaugă şi *Newsweek* pe lista iniţială.) Americanul de rând

află acum cu stupoare că cenzura făcea, totuși, parte din esența vieții lui The American Way Of Live. 4. Din cei 23 de militari americani acuzați în mod oficial pentru crimele de război comise în My Lai, doar unul singur a fost condamnat – un comandant de pluton dovedit că ucisese cu mâna lui 22 de oameni. Inițial, a primit închisoare pe viață, dar a efectuat doar trei ani și jumătate de arest la domiciliu. (Iar 41 de ani mai târziu, și-a cerut scuze). Numele său: William Calley, îl vom întâlni mai departe.

Cutremurul mediatic și politic internațional declanșat de atrocitățile comise de cei care luptau pentru „Lumea Liberă" a avut în eră darul de a înclina balanța în favoarea pacifiștilor de acasă – mulți dintre cetățenii care acceptaseră inițial Războiul din Vietnam ca pe un rău necesar, ca pe o stavilă în calea expansiunii comunismului pe mapamond (aidoma celui anterior din Coreea) și-au schimbat atunci radical opinia. Administrația de la Washington începea să fie teribil de stânjenită, cu atât mai mult cu cât lista ajunsă publică a masacrelor comise de propriii soldați în Vietnamul de Sud între 1966-1968 (în special de sud-coreenii aliați) era destul de consistentă. (În treacăt fie spus, cei din Viet Cong au comis asupra concetățenilor lor sud-vietnamezi nevinovați alte și alte masacre, incomparabil mai ample.)

> „Unii oameni cred că japonezii au comis atrocități, că germanii au comis atrocități, că rușii au comis atrocități dar că americanii nu comit atrocități. Ei bine, asta chiar nu-i așa. Trupele americane sunt la fel de capabile ca oricare altele să comită atrocități".

Sunt cuvinte citate într-un articol din 2007 în *The Journal of American History*[154] rostite în 1970 de colonelul Robert Rheault, comandant al Forțelor Speciale ale SUA din Vietnam, faimoasele Green Berets. Acest adevăr ieșit la iveală împotriva opreliștilor

[154] https://academic.oup.com/jah/article-abstract/94/1/154/843037.

direct de la sursă îngrozea la culme America, cea convinsă perpetuu de Establishment că reprezintă „nava-amiral" a Lumii Libere. Rheault era un veteran care a comandat Forțe Speciale și în Al Doilea Război Mondial, pe Frontul din Pacific. A fost înlăturat de la comandă în 1969, în urma scandalului de spionaj The Green Beret Affair, după care fotografia sa a apărut pe coperta revistei *Times* (nr. din 14 nov. 1969).

My Lai rămâne până azi o rană deschisă a istoriei SUA și, așa cum era de așteptat, o filmografie s-a încropit treptat în jurul acestui toponim, la propriu îndoliant. Iată câteva titluri:

1970 – „The Harvest Of My Lai", documentar tv Franța/RFG de Marcel Ophüls (a fost menționat ca sursă de inspirație de Francis Ford Coppola pentru „Apocalypse Now" în *making of*-ul „Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse" din 1991). Fiul marelui regizorul german Max Ophüls, Marcel, a fost premiat cu Oscar pentru un alt film documentar în 1988.

1971 – „Interviews With My Lai Veterans", regia Joseph Strick, Premiul Oscar pentru documentar de scurt-metraj.

1975 – filmul artistic „Judgment: The Court Martial of Lieutenant William Calley" regizat de Stanley Kramer, cu o distribuție importantă, avându-l pe Tony Musante în rolul titular.

1989 – „Four Hours in My Lai" (trimitere la cele 4 ore, cât a durat masacrul), documentar tv al serialului „First Tuesday" al Yorkshire Television, UK, regia Kevin Sim.

1989 – „Remember My Lai", episod al serialului tv PBS „Frontline".

2010 – „My Lai", episod al longevivei emisiuni tv „American Experience", regia Barak Goodman.

2010 – „My Lai Four", cu titlul alternativ „My Lai 4", film artistic de lung-metraj italian în regia lui Paolo Bertola, după cartea scrisă de Seymour Hersh în 1970 și distinsă cu Premiul Pulitzer.

2013 – „National History Day Documentary 2013: The My Lai Massacre", un film de amatori, dar nu lipsit de importanță. (National History Day este o competiție academică din SUA pentru clasele 6-12 lansată în 1974 de profesorul de istorie David Van Tassell în Cleveland, Ohio. Azi numără peste o jumătate de milion de membri. Documentarele sunt produse și realizate exclusiv de elevi, cu acces la un bogat material de arhivă.)

2018 – „The Whistleblower of My Lai", documentar american de Connie Field.

2018 – „My Lai Inside", lung-metraj documentar de Christoph Felder.

2021 – „The Mai Lai Massacre", episod al serialului tv din Republica Cehă „Into The Shadows". (Mai Lai este o denumire alternativă acceptată, derivată din pronunția anglo-saxonă.)

Pe lângă acestea, canale tv din SUA *coast-to-coast*, adică cele de largă audiență continentală, au difuzat în episoadele emisiunilor lor numeroase reportaje și dezbateri pe tema My Lai.

Pe 10 august 1964 a intrat în vigoare Rezoluția Golfului Tonkin, votată de Congresul SUA, care îi permitea președintelui Lyndon B. Johnson să disloce forțe militare convenționale în Indochina fără declarație de război. Administrația de la Washington escaladează treptat Războiul din Vietnam și împrejurimi. Richard Nixon invadează Cambogia neutră în 1970. Soldații Vietnamului de Nord și cei ai Viet Cong operau din baze aflate pe Ho Chi Minh Trail. Atunci SUA l-au răsturnat de la putere pe prințul Norodom Sianuk și au deschis fără să vrea calea pentru sinistrul dictator comunist de câțiva ani mai târziu, Pol Pot. Implicarea

americană încetează odată cu semnarea Acordurilor de Pace de la Paris, în 27 ianuarie 1973. Militarii americani sunt retraşi din Vietnam dar acordul de încetare a focului nu a fost respectat de comuniştii Nordului (susţinuţi „din toate poziţiile" de Moscova şi Pekin – capii dictaturilor „roşii"). Aceştia invadează Sudul şi cuceresc Saigonul pe 30 aprilie 1975 (data oficială a sfârşitului Războiului din Vietnam), fără ca Washingtonul învins să se mai reîntoarcă vreodată în Indochina. Istoria SUA nu a fost niciodată atât de convulsionată ca între aceste două date-jalon, delimitând aproape un deceniu: 1964-1973 (nu 1975, când americanii erau deja plecaţi). Protestele de tot felul învrăjbesc mai mult ca oricând societatea civilă, căci nu toţi cetăţenii erau împotriva războiului. Adepţii New Left, studenţii rebeli, Black Panther Party, pacifiştii hippies stăteau de o parte a baricadei (chiar dacă nu erau mânaţi de ideologii comune); soldăţimea, poliţia, muncitorimea şi cowboys – de alta. A fost concomitent şi era Luptei pentru Drepturi Civile – Civil Rights Movement, pentru emanciparea rasei negre, pentru libertatea de exprimare, pentru dreptul de întrunire (Freedom Of Assembly) şi libertatea de exprimare (Free Speech Movement). În plus, URSS profita de principiile (totuşi) democratice şi minau SUA dinăuntru, în toate modurile imaginabile. COINTELPRO-ul lui J. Edgar Hoover nu mai pridideа cu infiltrarea agenţilor în puzderia de organizaţii indezirabile care aveau ca obiect de activitate (şi) contrarea Războiului din Vietnam. (COINTELPRO – COunter INTELligence PROgram – a fost un program secret ilegal derulat de FBI, demascat şi stopat în 1971, îndreptat împotriva organizaţiilor domestice dizidente din SUA.) Întreaga generaţie a fost marcată cu fierul roşu. A fost o generaţie revoltă care suferea de SINDROMUL VIETNAM.

Numesc SINDROMUL VIETNAM acea stare psihică malignă colectivă a generației baby boom manifestată în ultimii Ani Șaizeci și primii Ani Șaptezeci indusă de ansamblul de reacții de protest social, pașnice sau violente, individuale sau de grup, apărute în urma escaladării de către administrațiile prezidențiale de la Washington Johnson și Nixon a conflictului militar din Indochina.

Evantaiul acelor forme de protest, fie pașnice fie violente, reflectate în sute de piese de muzică rock și folk a epocii, mai mult sau mai puțin celebre azi, a modelat cotidianul și mentalul generației respective, conferindu-i unicitate și savoarea de peste ani: marșuri de protest, acțiuni de tip Sit-In, evitarea încorporării, arderea rituală în public a ordinelor de încorporare, retragerea în comunități alternative hippie, blocarea sau atacarea unor instituții publice, finalmete acte de terorism *in nuce* (care vor escalada și culmina în deceniul următor). Sindromul Vietnam a influențat atât pe participanții direcți la proteste, cât și pe cei neimplicați ori favorabili administrației, care existau *volens nolens* în miezul evenimentelor – astfel încât, practic, nimeni din Psychedelia nu se sputea sustrage sau izola.

Opera rock „Hair" compusă de Galt McDermott, un elocvent exemplu al contraculturii hippie anti-Vietnam War, a fost gândită „din potou" pentru Broadway, dar marii producătorii de a acolo o resping *in corpore* – așa cum marea presă americană respinsese inițial articolul lui Seymour Hersch despre Masacrul din My Lai. Premiera oficială va avea loc în ianuarie 1968 în penumbră, într-un teatru atunci abia inaugurat din East Village. Un buisnessman din Chicago, care se lansa atunci în politică pe o platformă anti-război (Michael Butler, poreclit „The Hippie Millionaire") forțează mutarea producției pe Broadway, dar nu fără

dificultate – producătorii continuau să se împotrivească, „materialul" fiind considerat controversat. La trei luni după premiera din East Village, „Hair" se mută în sfârșit în Theatre District de pe Broadway, dar nu fără convulsii – producătorul inițial refuză să continue proiectul, așa că businessman-ul hippie din Chicago, care pesemne nu știa ce înseamnă „nu", devine el însuși producător ad-hoc de *musical* și reușește cu greu, prin relații personale, să convingă un director să accepte opera rock „Hair" – iată un alt nume iconic pe care ni l-a transmis Secolul XX! Este angajat pentru remontare regizorul de teatru experimental Tom O'Horgan (adus, nici mai mult nici mai puțin, direct de la La MaMa Experimental Theater Club condus de faimoasa Ellen Stewart), se scriu și cântece noi (printre care cel de final, „Let The Sun Shine In", unul dintre cele mai populare din musical), premiera are loc în aprilie 1968, iar impactul în public va fi incredibil, spectacolul ajungând unul dintre cele mai mari hituri din istoria teatrului muzical – se vor juca 1.750 de reprezentații timp de vreo două decenii. Imediat, spectacolul este montat la Londra (la West End Theatre, cu premiera pe 27 septembrie 1968, 1.997 reprezentații) și șase luni mai târziu la Los Angeles, cu un egal succes (la Aquarius Theatre, unde va sta pe afiș doi ani, un record pentru Coasta de Vest), apoi explodează în întreaga Lume Liberă. Establishmentul era îngenuncheat odată în plus de *baby boomers*! Ecranizarea lui Miloš Forman din 1979 vine după asfințitul contraculturii hippie, dar îi perpetuează acesteia valorile, concretizându-se de asemenea, într-un real succes de casă. (În treacăt fie spus, O'Horgan va regiza în 1971 și opera rock „Jesus Christ Superstar" direct pe Broadway, tot cu un imens succes de public.)

Personalitățile artelor spectacolului erau, la rândul lor, împărțite în două tabere antagonice, reproducând în mic falia

societății civile americane. Unii făceau turnee de susținere prin Vietnamul de Sud agreate de Establishment pentru ridicarea moralului combatanților (așa ca actorul de comedie Bob Hope, *moviestar* cândva, dar azi aproape uitat); alții, dimpotrivă, organizau contraturnee prin Vietnamul de Nord și aiurea cu scopul declarat de a sădi în soldatul american ideea stopării conflictului, spre maxima iritare a oficialităților – așa ca Jane Fonda, poreclită „Hanoi Jane" de adepții războiului (care nu au iertat-o nici până azi). În iarna lui 1972, Joan Baez împreună cu câțiva prieteni activiști de stânga organizați într-o cvasi-iresponsabilă delegație autointitulată „de pace", face la rândul ei o călătorie rămasă faimoasă în Vietnamul de Nord, încercând să arate celor de acolo, prin câteva concerte, că au totuși și o mână de prieteni în SUA cărora le pasă. Chiar de Crăciun, ea și compagnonii sunt surprinși în capitală de un teribil raid de bombardament american care durează nu mai puțin de 11 zile, supraviețuind doar cu șansă, ascunsă în bunkerul de sub hotelul agreat de guvernul comunist în care fuseseră cazați. Au fost atacate atunci capitala Hanoi și principalul port Haiphong. Comandamentul militar american nu-și punea, probabil, întrebări ce s-ar fi întâmplat dacă Madona Desculță (*The Barefoot Madonna*), diva absoută a muzicii folk de atunci, Logodnica Americii Contraculturnice, ar fi pierit ucisă în Hanoi chiar de Crăciun de bombardierele B-52 (cu certitudine știau că e acolo). Sunetiștii ei fac un act de bravură ieșit din comun și înregistrează bombardamentul ieșiți din bunker, punându-și viața în pericol, realizând un document audio unic în care se împletesc șuierăturile bombelor care cad cu zgomotele exploziilor, sunetele sirenelor alarmei antiaeriene și glasurile panicate ale celor dimprejur. La un moment dat, se aude o voce sfâșietoare a unei femei vietnameze, urlând ceva

între bombe. Femeia strigase în limba ei: „Unde eşti tu acum, fiul meu?" Întoarsă în America, Baez se duce la Nashville şi scoate un album parţial experimental intitulat „Where Are You Now, My Son?" (strigătul femeii din Hanoi), faţa B fiind cap-coadă înregistrarea din bunker cu strigăt cu tot, peste care suprapusese cuvinte scrise şi rostite de ea inspirate de acel moment. LP-ul iese la public în ianuarie '73, concomitent cu finalul Acordurilor de Pace de la Paris. Pe coperta din spate a vinilului, ea scrie un lung text care se încheie cu: *„The war in Indochina is not over yet, and the war against violence has barely begun. Yours, Joan Baez."* „Acesta nu e doar locul din care nu trebuie să începi să asculţi Joan Baez, e albumul care îi separă pe adevăraţii fani de, hm!, cei aflaţi doar în trecere" – text postat pe Allmusic[155].

Epilog: În 2012, Baez (deja septuagenară) s-a reîntors la Hanoi, aflând că Hotel Metropole în care scăpase cu viaţă în acel 1972 nu numai că fusese recent restaurat, dar bunkerul de sub el, astupat la sfârşitul războiului, a fost redeschis şi chiar a devenit atracţie turistică. A coborât, a pus mâinile pe peretele de beton acoperit cu vopsea coşcovită, a închis ochii şi a cântat în surdină piesa negro spiritual „Oh, Freedom".

Pe IMDB este listată o filmografie de documentare despre Războiul din Vietnam, cele de gradul 1 fiind, desigur, de un maxim interes, regizate fie de mari maeştri cu pagini dedicate prin tomurile despre istoria filmului, fie de cineaşti azi uitaţi. Apar acolo nebănuite curiozităţi filmice, cum ar fi insolitul „FTA"– un documentar cu activişti „anti-Nam" (printre care Jane Fonda şi

[155] *„This isn't only not the place to start listening to Joan Baez, it's the album that separates the true fans from the, um, fellow travelers. Side two is taken up by the title song, a musical account of Baez's trip to Hanoi over Christmas of 1972, complete with the sound of U.S. bombs falling on the city."* – https://www.allmusic.com/album/where-are-you-now-my-son--mw0000883214#review, text de William Ruhlmann.

Donald Sutherland) regizat de Francine Parker (rămasă altminteri anonimă) și filmat în legendarul turneu din 1971 „FTA Tour" (cu spectacolul „Free The Army Show", o parafrază la expresia uzuală de atunci „*Fuck The Army*"). A fost un film retras de distribuitori[156] și ascuns de public la doar o săptămână după premiera sa în cinematografe din 1972, relansat abia în 2009. Motivul retragerii de pe piața zilei: scandalul provocat doar cu puțin înainte de lansarea inițială de Jane Fonda în timpul vizitei sale din Hanoi, când s-a pozat urcată pe un tun vietnamez antiaerian care dobora bombardiere americane B-52. (Va mărturisi mult mai târziu, invitată în emisiunea lui Oprah Winfrey, că-și regretă profund fapta.) „FTA" a fost filmat la baze militare americane din Hawaii, Filipine, Insula Okinawa și Japonia (nu și în Vietnamul de Sud).

[156] Americana International Pictures.

# 2. TENDINȚE ALE FILMULUI DOCUMENTAR ÎN ANII '60

## 2.1 „STRĂMOȘUL" ISIDORE ISOU: „Traité de bave et d'éternité"

Pe 31 ianuarie 1925, în familia unui proprietar de restaurant evreu din Botoşani pe nume Goldştain [sic!] se năştea copilul Ioan-Isidor, ale cărui valenţe intelectuale nu au trecut neobservate în oraşul de la marginea României. Ştim că la 13 ani citise Dostoievski, la 14 ani - Karl Marx, la 16 ani - Proust. Botoşaniul, urbe de boieri moldoveni din proximitatea extremei răsăritene a defunctului Imperiu Austro-Ungar, provincia Bucovina, pe atunci încă nesfârtecată de Stalin[157], în care vieţuia o numeroasă minoritate evreiască, a fost singurul oraş important românesc cucerit de Armata Roşie în cel de-Al Doilea Război Mondial înainte de 23 August (fapt salutat cu 21 de salve de artilerie în Moscova lui Stalin). Ioan-Isidor pleacă „cu ruşii" mai departe pe front, devenind la 19 ani reporter de război. Către sfârşitul lui 1944, împreună cu un alt tânăr evreu originar din Brăila, pe nume Srul [sic!] Herş

[157] Mai exact, Marele Ducat al Bucovinei care, după desprindere din fostul Imperiu Austro-Ungar, a votat în noiembrie 1918 alipirea la fostul Regat al României. Deşi nu fusese prins în Tratatul Ribbentrop-Molotov, Stalin l-a anexat totuşi la URSS după Al Doilea Război Mondial, cu complicitatea Aliaţilor. Etnicii români de acolo au fost victimele unui genocid orchestrat de sovietici, niciodată recunoscut internaţional.

Moscovici, în vârstă tot de 19 ani ca și el și trecuți ambii printr-un lagăr de muncă forțată antonescian (e vorba de viitorul savant specializat în psihologia maselor Serge Moscovici, director al Laboratorului European de Psihologie Socială din Paris, al cărui fondator a fost – vezi memoriile sale din 1997 „Cronica anilor risipiți", publicată de Polirom în traducere românească doi ani mai târziu și „După război la Paris. Cronica anilor regăsiți", Polirom, 2021), cei doi temerari editează la București prima lor publicație: revista de avangardă artistică *Da*, despre care se spune azi că ar fi fost interzisă de autorități după primul număr. Titlul a fost dat de Serge Moscovici: „Era o revistă de patru pagini, bizară, provocatoare și plină de greșeli. Eu scrisesem un articol despre pictură, Isou semnase un altul despre poezie. *Da* a făcut furori și primul număr s-a epuizat rapid". Deși articolul Wikipedia în engleză despre Isidore Isou menționează că revista ar fi fost oprită de autorități după primul număr, citând un articol despre Moscovici[158], în memoriile sale, Moscovici nu menționează vreo interdicție („După război la Paris. Cronica anilor regăsiți", Polirom, 2021, pag. 65).

După război și capitularea lui Hitler, copilul „teribil de teribil" din Botoșani pleacă la Paris, unde va ajunge după șase săptămâni de voiaj clandestin și unde se va stabili definitiv, cărându-și în geamantan manuscrisele cărților de tinerețe ce-l vor face cunoscut și pe baza cărora va dezvolta conceptele sale care vor clama revoluționarea formelor artistice, traseu pornit de la Manifestul pe care îl scrisese și-l chiar publicase în orașul său natal în 1942 (la doar 17 ani). Se va asocia cu alți intelectuali (în special evrei) refugiați în metropola splendidă, dar zbuciumată din anii imediat postbelici. Antropologul francez originar din

[158] Serge Moscovici. Repères bio-bibliographiques Archived 2007-08-04 at the Wayback Machine, at the Institut de Psychologie.

Iași Isaac Chiva își va aminti peste ani despre evreii comuniști din România care părăsiseră țara imediat după război: „Pentru noi, oameni de stânga, dar care fugiserăm de comunism, prima perioadă în Paris a fost foarte grea, într-o capitală în care cercurile intelectuale se dezvoltau sub un entuziasm stalinist la scară mare. Eram prinși între ciocan și nicovală: pe de o parte, cercurile universitare franceze care ne priveau ca fasciști; pe de alta, exilul românesc, mai ales studenții naționaliști aliniați extremei drepte, care nu se sfiau să ne denunțe ca spioni comuniști în solda Bucureștiului ori a Moscovei[159]." Dar personajul nostru principal va rămâne imun la atare agresiuni, se va numi de-acum Isidore Isou (Izu era diminutivul de la Isidor pe care i-l dăduse mama sa din Botoșani, în cercurile intelectuale din România deceniilor 7-8 va fi cunoscut ca Izu Goldștain) și va fonda cu aplomb în noiembrie 1945[160] un nou curent literar și artistic al cărui unic membu va fi la început – lettrismul („teorie literară și artistică formalistă, care consideră că esența poeziei constă în simpla sonoritate a sunetelor, dispuse mai mult sau mai puțin arbitrar"[161]), ce-și va datora inspirația experiențelor deja asimilate și consumate, deci depășite ale dadaismului și suprarealismului. Dar efervescența intelectuală a cafenelor parieziene în special, cât și a altor locuri, publice ori oculte ale momentului, nu va întârzia a-l înconjura în timp pe tânărul Isidore Isou de prozeliți și adepți. Dintre care unii nu vor ezita curând să-l părăsească pentru a-și urma propriile cărări, primul fiind Gabriel Pomerand, un evreu francez luptător în Rezistență și supraviețuitor al lagărului de la Auschwitz, considerat de unii cofondator

---

159 Text publicat în Observator Cutural din 29.06.2006.

160 Maurice Lemaitre dă ca an al fondării 1946 – https://www.mauricelemaitre.org/what-is-lettrism/.

161 https://dexonline.ro/definitie/letrism.

al lettrismului, exclus de Isou din mişcare în 1956. Ba chiar se vor întoarce dur împotriva sa şi a „isouismului" – dar, aşa ceva era „normal" pe atunci... O parte dintre vechii lettrişti, deveniţi curând contestatarii lui Isou, se reorganizaseră mai întâi sub numele de Internaţionala Lettristă, mai apoi sub acela de Internaţionala Situaţionistă. Refugiaţi în RFG după Mai '68 din Paris (la care au contribuit decisiv), se vor autodizolva în 1972. Numele curentului a fost generat de termenul francez pentru „literă", asta pentru că multe dintre operele de început ale lor au fost centrate în jurul literelor, ca de altfel şi al altor simboluri vizuale ori vorbite. Isou îl recunoştea pe Tristan Tzara (alt evreu român stabilit la Paris) ca pe unicul şi autenticul „mesia" al dadaismului, numindu-i pe toţi ceilalţi jalnici epigoni şi pe André Breton drept părinte al suprarealismului, curent căruia îi reproşa însă „stagnarea şi falimentul teoretic"[162].

Este dificil de prins în câteva fraze spiritul cu adevărat ieşit din comun al formei de avangardă franceză postbelică pe care azi o cunoaştem sub numele de lettrism (şi ale cărei reverberaţii distante încă nu s-au stins chiar cu totul), în pofida naivităţii demersului lor iniţial ce ne apare azi ca fiind unul pur formal şi lipsit de adâncimi. Va avea în timp efectul micului bulgăre de zăpadă ce o porneşte la vale către satul amorţit – din ei vor evolua în doar câţiva ani intelectualii care au dat fundamentul teoretic extrem al acelui absolut incredibil Mai '68 Paris. În 1951, în plinul acestei existenţe frenetice pusă sub semnul avangardei radicale ce iradia frenetic din Oraşul Luminilor postbelic pe întreagă Terra Liberă, Isou realizează singurul său film, unul pur experimental, controversatul „Traité de bave et d'éternité/Tratat despre venin şi eternitate", acesta dorindu-se iniţial o expresie

[162] Isidore Isou – „Réflexions sur André Breton", Éditions Lettristes, Paris, 1948.

cinematografică a hipergrafiei, în care apare în mod oarecum narcisist ca protagonist. (În franceză, „*bave*" are sensul primar de „bale", cel secundar literar fiind acela de „venin".)

Autorul, de altfel un amator entuziast, dar revoluționar într-ale cinematografiei (acesta va rămâne, cum spuneam, singurul lui film), îmbină cinci elemente de compoziție artistică într-o structură stranie, cu totul insolită în epocă, desigur profund șocantă pentru timpul său. Primul element, punctul de origine, impulsul primar (și scheletul operei) îl constituie un demers teoretic: tratatul propriu-zis de cinematografie scris anterior de Isou, gândit deci independent, lecturat de-a lungul proiecției într-un veritabil *credo* al lettrismului despre a șaptea artă, plin de memorabile fraze revoluționare (și nu arareori eruptiv-anarhice), expresie a unui veritabil spirit avangardist revoluționar extrem[ist]. Textul este fragmentat la un moment dat de citirea flamboiantă a unor versuri lettriste care exemplifică elocvent sorgintea dadaistă a curentului. Al doilea element de compoziție (carnea propriu-zisă, țesuturile organice) este imensul material documentar filmat în special în Parisul de la începutul Deceniului 6, o veritabilă arhivă a pulsului străzii, a clădirilor, a cotloanelor, a galeriei de vehicule „antediluviene" cărând produse de băcănie, a universului interior al acoperișurilor de atunci, a vieții curente, a trecătorilor permanent intersectați de Isou însuși care s-a filmat copios (și narcisist, subliniez) în interminabile plimbări prin orașul său adoptiv, în special pe Bulevardul Saint-Germain și în cartierul înconjurător, Saint-Germain-des-Prés. Alături de materialul filmat cu „agorafilie" pe străzile metropolei, covârșitor ca pondere, avem investigat „în contrapartidă" un interior de cameră de burlac („garsonieră"), fără îndoială aparținând autorului, ilustrând parcă o antologică frază a lui Jean-Paul

Sartre din romanul său „Greața" (publicat în 1938): „Încă puțin și cădeam în capcana oglinzii. O evit, dar cad în capcana ferestrei". Apoi, tot narativ, avem ceea ce pare o vacanță la mare, în Midi, împreună cu prietenii. Apoi, documente ale unor diverse întâlniri cu oameni importanți ai momentului: André Maurois, Jean Cocteau, Marcel Achard, Jean-Louis Barraut, Blaise Cendrars etc. Genericul filmului ne dezvăluie și numele unei românce: Rodica Văleanu, pictorița română stabilită la Paris ( a trăit puțin, 1923-1965, în existența ei meteorică a fost unul dintre primii discipoli ai lui Isidore Isou, va fi, și în cazul ei unica apariție filmică). Al treilea element (sângele, pulsul) este eclatanta muzică originală, compusă special de azi uitatul Daniel Guarrigue, alcătuită din terifiante sonorități primordiale africane, în care tobele și țipetele guturale fac legea. Și pentru el, ca și pentru ceilalți autori principali, este singurul film din carieră. Am avut impresia că identific în timpul vizionării și procedeul „bandă întoarsă", ceea ce ar implica un montaj sonor elaborat pentru 1951. Al patrulea element este un rudiment de scenariu dramatic, așadar de film artistic, având ca temă relația dintre autor (numit Daniel în film, deci Isou însuși interpretând un personaj) și fata nordică ce aflăm că urmează a fi expulzată curând de autoritățile franceze pentru „imoralitate" (numită Eva), element ce ar reprezenta afectul, respirația, sentimentele, generând reflexia pe ecran a trăirii intense a clipei, sub un cer schimbător însă. Eva a fost interpretată de actrița franceză Blanchette Brunoy, cu o lungă carieră (IMDb susține că aici s-ar fi jucat pe ea însăși, oricum e în mod surprinzător *uncredited*). În fine, al cincilea element și ultimul este un soi de subconștient debordant, care nu poate fi ținut în frâu, a cărui sorginte este, evident, hipergrafia: intervenții direct pe peliculă, zgârieturi, pensulații etc.

Montajul a fost semnat de Suzanne Cabon, iar producția de Marc'O, consacrat ca regizor de teatru, amic cu Isou și el însuși cineast lettrist. Pentru regizorul Marc'O a fost singurul titlu ca producător. De reținut amănuntul că proiecția finală are două ore, dar versiunea inițială avea peste patru. În urma scandalului de după prezentarea în premieră din 20 aprilie la Festivalul de la Cannes, unde s-au luat la harță „conservatorii" cu „anarhiștii", i s-a decernat un premiu inventat ad-hoc, „Premiul Spectatorilor de Avangardă". „Ca să scape de el, se spunea, pentru că ar fi fost în stare să ia cu asalt Bulevardul Croisette", va conchide maliții Serge Moscovici – „După război la Paris. Cronica anilor regăsiți", Polirom, 2021, pag. 238. (puțin mai jos pe aceeași pagină, va scrie: „În toamna anului 1948 se vorbea mult despre lettrism, aproape mai mult decât despre existențialism, iar la Saint-Germain-des-Prés, celebritatea lui Isou călca pe urmele celei a lui Sartre.") A fost ultima zi a acelei ediții de la Cannes, al cărei președinte de juriu a fost scriitorul André Maurois, personaj al filmului lui Isou. Se pare că el a fost acela care i-a forțat includerea în program, înainte de închidere. Care, însă, a fost nimic altceva decât o efemeridă, căci nu a rămas consemnat în palmaresul acele ediții, la care au fost premiate borne miliare ale istoriei filmului Mondial („Miracolo a Milano" al lui Vittorio de Sica, „Los Olvidados" al lui Louis Bunuel, „All About Eve" al lui Joseph L. Mankiewitz). Posterul filmului a fost creat de Jean Cocteau personal, arătându-ni-l pe „demiurg" într-o informație fotografică extrasă din două fotograme ale montajului[163].

Marea împlinire (și una incontestabilă) este aceea că Isou inventează pur și simplu *un nou limbaj filmic*, de el numit „montajul discrepant": sunetul și imaginea sunt tratate fiecare

[163] https://www.imdb.com/title/tt0207801/mediaviewer/rm4250210304/?ref_=tt_ov_i.

în manieră autonomă, fără vreo legătură directă între ele, totul împletindu-se cu elementele de hipergrafie (intervențiile grafice direct pe peliculă). Care va fi fost însă, cu adevărat, intenția autorială a acestei memorabile pelicule din 1951, absolut pe nedrept ieșită astăzi din memoria colectivă, ce va constitui modelul evident (dar nedeclarat) pentru faimosul manifest cinéma-vérité din 1960 „Chronique d'un été – Paris 1960" al lui Jean Rouch[164]? Și care va fi fost influența asupra operelor unor Stan Brackhage și Chris Marker (declarată de ei înșiși)? Aceea a întregii mișcări de avangardă inițiate de el însuși și continuată de discipolii săi, ttransformați ulterior în contestatarii săi, în pur spirit lettrist: pulverizarea formelor artistice și de gândire existente, considerate vetuste și prin urmare toxice și înlocuirea lor cu altele, considerate revoluționare și prin urmare singurele în stare să asigure un viitor al intelectului. (Contestatarii vor lansa în 1952 ideea de „isouism" ca formă retrogradă, interzicând participarea la acțiuni „isouiene", aceștia plus discipolii vor forma alte curente avangardist-extremiste în avalanșă.) Naratorul ales de gânditorul-cineast-total citește (din off) din tratatul lui Isou texte de genul: „Cred, în primul rând, că cinematograful e prea bogat. Este obez. Și-a atins limitele, a ajuns la maximum. La prima mișcare de amplificare pe care o va schița, cinematograful va pocni". Sau, în bunul spirit lettrist: „Anunț nimicirea cinematografului, primul semn apocaliptic de ruptură, de despărțire de acest organism umflat și pântecos care se cheamă film".

Nu putem concepe acest experiment solitar în afara mentalității troțkismului intelectual emanat de liderul grupului și îmbrățișat cu fervoare de acoliții lettriști, terorism acerb manifestat în toate direcțiile de acțiune cu o imperială lipsă de inhibiții.

[164] Vezi mai departe, 2.5.

Marxismul şi dadaismul sunt concepte ce ne apar cât se poate de antagonice, dar ele iată că au fost fericit îngemănate într-o incredibilă aventură de către o gaşcă de farseuri şi zurbagii de cafenea (ce-i drept, pariziană) care nici măcar nu se înţelegeau unii cu alţii (dar altfel, ce farmec ar mai fi avut totul?), inculcându-ne prudenţă atunci când emitem sentinţe în nisipurile mişcătoare ale filosofiei culturii, fie chiar şi la periferia acesteia. Apropo de farse: la liturghia de Paşti a anului 1950 din catedrala Notre Dame, ţinută sub conducerea arhiepiscopului de Paris, un lettrist istoric şi filosof, Michel Mourre pe nume, îmbrăcat în călugăr dominican, se va strecura la microfonul oficianţilor şi va anunţa în plen, sub formă de predică anarho-satanică, faptul că Dumnezeu a murit – citind, de fapt, la microfonul catedralei o poezie scrisă de un alt lettrist, Serge Berna. Scandalul a fost unul imens şi a generat ah-hoc o Franţă scindată. Iar, ca să nu credem că totul a fost nimic altceva decât o înlănţuire de speculaţii sterile, de jonglerii culturale bolnăvicioase, de bufeuri ale unei pitoreşti boeme culturale terorizată de plictis, subliniez odată în plus că această succesiune de travalii spirituale complexe lettriste, finalmente concretizate în val seismic, a provocat în Mai '68 cea mai mare grevă generală cunoscută până acum în istorie de un stat dezvoltat survenită în urma protestelor de stradă studenţeşti (pe 22 mai, nu mai puţin de zece-unsprezece milioane de muncitori francezi erau intraţi în grevă, în urma revoltei studenţilor din Paris şi a brutalităţii poliţiei împotriva acelora). Că l-a obligat pe megaeroul de război Charles De Gaulle să fugă cu avionul la o bază militară NATO din RFG (va demisiona în 1969, va muri în 1970 la 80 de ani, mandatul său a fost dur contestat de manifestanţii lui Mai '68). Că a împins Franţa până în pragul dictaturii militare – doar iminenta intervenţie în forţă a armatei punând

capăt marasmului (poliția fusese depășită total de situație) și readucând apele în matcă. O matcă însă niciodată aceeași cu cea de dinainte de cataclism. Întreaga combustie a mișcărilor studențești și mai apoi a celor muncitorești a fost alimentată de experimentele Situaționismului Internațional (avatar cvasi-târziu al lettriștilor), sloganurile vehiculate atunci (și amplasate ca uriașe etichete anarhice pe epiderma Capitalei Lumii) devenind ulterior obiect de studiu în universități în ceea ce privește psihologia maselor – și, nu numai. Iată câteva dintre acestea:

„Dacă Dumnezeu există, este necesar ca el să fie abolit!"

*„Même si Dieu existait, il faudrait le supprimer"*. Acesta a fost, de fapt, o reiterare a unei idei anarhice lansată de Mihail Bakunin (1814-1876, revoluționar rus și teoretician al anarhismului).

„Când o adunare națională se transformă în teatru burghez, toate teatrele burgheze trebuie să se transforme în adunări naționale!"
„Plictisul este contrarevoluționar!"
„Nu vrem o lume în care siguranța de a nu muri de foame aduce cu sine riscul de a muri de plictiseală!"
„Un singur weekend non-revoluționar e infinit mai sângeros decât o lună de revoluție totală!"
„Într-o societate care a abolit orice formă de aventură, singura aventură ce rămâne este abolirea societății!"
„Este interzis să se interzică!"[165]

„Traité de bave et d'éternité" s-a vrut o asemenea lozincă *avant la lettre*, transfigurată într-un nou și nebănuit limbaj filmic. Conul de umbră pare instalat definitiv asupra operei, dar nu o diminuează în vreun fel. „... Este, înainte de orice, un manifest lettrist pentru o nouă formă de cinema, pentru distrugerea cinematografului în vederea propunerii unor noi opere, a unui nou mod de a

[165] https://libcom.org/article/slogans-68.

face cinema, așa cum, înaintea lui, Picasso propusese un nou mod de a face pictură" – scrie un anonim pe forumul site-ului francez ALLOCINÉ[166]. Iar site-ul CINÉMA CHOC îi dă operei lui Isou subtitlul „Destructurarea metafizică a unei arte agonizante"[167]. A fost primul titlu din filmografia mai degrabă restrânsă a cinematografului lettrist, zis „cizelant" (fr. *ciselant*) într-o primă fază, apoi „discrepant" (fr. *discrepant*) într-una ulterioară.

Suferind vicisitudinile timpului peste ani, opera filmică a fost restaurată și remasterizată de Arhiva Națională de Filme a Franței, apoi editată pe DVD.

## 2.2 Jean Rouch ca precursor: „Moi, un noir"

În 1941, francezul Jean Rouch era un tânăr inginer hidrolog detașat pe un șantier din Niamey, Nigeria (la acea vreme, protectorat britanic), pasionat de fotografie și film de amatori, fascinat de universul antropologic al băștinașilor – încă vital, pe atunci (dar azi ținut în viață doar cu „plămân artificial"). Îi fotografia pe localnici, le filma fascinantele ritualuri. Se întoarce în Franța pentru a participa la Rezistență, după război devine pentru scurt timp jurnalist la Agence France-Presse (cea mai veche din lume, fondată în 1835), apoi revine în Africa. Când nu mai puțin de zece muncitori de pe un șantier din subordinea sa sunt uciși de un fulger, bunica unui amic de-al său nigerian coordonează un ritual în memoria morților, la care francezul asistă. Amicul era Damouré Zica, ulterior protagonist al unor notorii documentare regizate ori produse de Jean Rouch, descendent al unei familii de șamani africani. Bătrâna, bunica

[166] https://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=1569.html.

[167] http://cinemachoc.canalblog.com/archives/2018/03/14/36218746.html.

sa, era un respectat medium și vindecător al tribului ei. Rouch a mărturisit mai târziu că acesta a fost momentul în care s-a hotărât să devină regizor de film etnografic. Este azi considerat părintele genului ethno-fiction, fondatorul cinematografiei nigeriene (care se pare că îi datorează enorm, dacă nu totul), dar și patriarh al curentului cinéma-vérité în Franța. A regizat și produs peste 100 de filme. Trebuie totuși menționat că opera sa, filmată în era coloniilor, ar fi fost una controversată în opinia unor artiști africani, chiar repudiată, pe motiv că ar fi distorsionat Realitatea – personal, n-aș paria prea mult pe asta.

Primul său discurs cinematografic de notorietate a fost „Moi, un noir" cu premiera în 1958[168], filmat color în Coasta de Fildeș, peliculă ce consacră genul etho fiction, al cărui părinte se pare că, într-adevăr, a rămas. Istoria filmului indică falși precursori, începând chiar cu Robert J. Flaherty în Anii '20 (dar opera acestuia nu conține elemente explicite de film documentar, ci exclusiv artistic). În 1955, Rouch făcuse scurtmetrajul „Les maîtres fous", considerat prima sa operă de gen, filmat în Niger. /Revenind la „Moi, un noire", Rouch îl urmărește acum pe tânărul Oumaro Ganda (viitor cineast nigerian originar din Niamey abia întors din serviciul militar francez din Indochina), într-un periplu prin Abidjan (Capitala de atunci a țării vecine Coasta de Fildeș), mai exact prin suburbia Treichville, în căutare avidă de bani. Întâlnim o lume pauperă și cam morbidă, dar de un acerb exotism copios exploatat vizual de Rouch, în care un grup de tinere personaje gravitează fără țintă precisă prin derizoriul spațiu colonial al lagunei ivoriene, poreclite fiecare după varii idoli glamoroși ai Americii: o prostituată pe nume Dorothy Lamour, un boxer pe nume Edward G. Sugar Ray Robinson [sic!], un șofer de taxi pe

[168] IMDb indică eronat 1957.

nume Tarzan, un altul pe nume Lemmy Caution Agent Federal American etc. Caution, azi uitat, era atunci ultrapopularul personaj al autorului Pete Cheyney trecut în benzile desenate, transpus în cinema și erou principal al filmului sf „Alphaville" de Jean-Luc Godard din 1965. Extrem de popular în Anii '50, apăruse inițial ca agent FBI, glisând mai apoi spre detectiv particular, întruchipat pe ecrane de actorul și cântărețul american cu o vastă carieră în Franța, Eddie Constantine. Toate personajele reale fojgăie prin piețele alimentare supraaglomerate și cam fetide, „împușcă francul", se hârjonesc pe plaje virgine, bântuie prin cluburi de noapte cam răpănoase, se iau la bătaie, idolatrizează afișele și picturile naive cu bărbați și femei „bine" și cu varii idoli care îi înconjoară din toate părțile. *Bref,* nimeni nu mai făcuse documentar în acest mod, până atunci! Scopul declarat în viață al protagonistului este să devină șeful casei de toleranță în care își face veacul „Dortothy Lamour", care să-i devină soție și el să fie un actor „așa ca Marlon Brando".

Senzația de „pește pe uscat" se acutizează de-a lungul derulării, care nu oferă absolut nicio șansă acelor oameni – ideea autorială de subliniere a acestei senzații fiind evidentă. Totul începe ca o pitorească plimbare prin spațiul colonial și sfârșește într-un marginal marasm derizoriu, clădit treptat și cu migală de un regizor de real talent. Filmările ce aglutinează miriade de detalii sunt ordonate (în premieră) prin săritura în cadru, fapt care conferă prospețime și un dinamism dramatic secvențelor (unele violente).

Cum nu există încă priză directă de sunet, dialogul în limba franceză este înregistrat în studio și pus peste cadrele filmate. Așadar, nu avem sincron, textul fiind altul decât cel rostit în live – procedeu de construcție constituind, la rândul său, o altă

transfigurare artistică inedită a realității filtrate prin intelectul cineastului. Dacă toate detaliile sunt reale și nimic nu este contrafăcut ori dinainte pregătit, dacă muzica (nu foarte prezentă) este și ea reală (înregistrată live separat de imagini și suprapusă în postproducție), dialogurile scrise de cineast sunt cele care conferă filmului documentar dimensiunea complementară de film artistic. Se glisează de la un gen la altul ca o trecere din lumea viilor în cea a morților. Genul astfel hibrid trebuia să poarte un nume și s-a inventat așadar cel de etno-ficțiune. Jean-Luc Godard va scrie: „«Moi, un noir» înseamnă un francez liber care aruncă liber o privire liberă asupra unei lumi libere"[169]. Și, în alt loc: „«Moi, un noir» este o bornă miliară în mlaștina cinematografului francez, așa cum «Roma citta aperta» a fost la vremea sa în cinematograful mondial."[170]

Urmarea crucială a etno-ficțiunii germinative africane avea să aibă loc la Paris, peste doar doi ani. Sub aceeași semnătură. Dar, atunci, va purta un alt nume: cinéma-vérité[171]. Și se va fi „scuturat" de *ethno*, gen care-l impusese deja pe Jean Rouch.

## 2.3 CANADIENII „REVOLUȚIEI LINIȘTITE": „Les Raquetteurs"

Același an 1958 marchează o nouă apariție, dincolo de Atlantic. Pe măsură ce Deceniul VI își derula curgerea sa plină de cataracte și Anii '50 se apropiau de final, o acută lipsă devenea tot mai evidentă în filmul documentar, lipsă a cărei îndepărtare se clama, pentru început în mod teoretic, în articole și studii: onestitatea

[169] Revista *Arts*, 1959 – http://www.cip-idf.org/article.php3?id_article=2140.

[170] https://www.sabzian.be/film/moi-un-noir.

[171] Vezi 2.5.

acestuia, compromisă de filmul de propagandă al Anilor '30, dar şi de producţii similare de la începutul Războiului Rece. Schimbarea va apărea în premieră peste Ocean. Dacă în 1957 în SUA începeau frământările a ceea ce se va numi Civil Rights Movement – Mişcarea pentru Drepturile Civile, Canada trăia The Quiet Revolution – Revoluţia Liniştită, generată de emanciparea minorităţii de limbă franceză din statul Quebec. Acum, dorinţa de a provoca opinia publică prin arătarea realităţii „absolute" era ţinută în şah de cineast prin conştientizarea acută a faptului că e foarte uşor să minţi şi să manipulezi prin imagine şi sunet, aşa că opinia publică era confruntată cu realitatea „adevărată", nefiltrată de nici un fel de imixtiune ori cenzură.

„Les raquetteurs" din 1958, în regia dublă a *quebecois*-ilor rămaşi faimoşi în ghilda lor, Michel Brault şi Gilles Groulx, a fost „actul de naştere" a ceea ce se va numi în scurtă vreme direct cinema în Canada Franceză şi SUA. Oare câţi din cei care au vizionat în epocă scurtmetrajul alb-negru de numai 15 minute au fost conştienţi că acesta va schimba istoria filmului, deschizând o nouă cale de expresie pentru cineaşti? Pentru prima dată, o naraţiune filmică era alcătuită exclusiv din imagini fruste şi din sunet înregistrat în priză directă (nu sincron, dar sincronizat ulterior), fără comentariu din off, fără ilustraţie muzicală, dar cu o maree de detalii semnificative. Deşi, atunci când un concurent cade în fund pe zăpadă într-un mod amintind de comedia de tip slapstick, autorii nu se abţin să nu introducă în coloana sonoră o bătaie caracteristică de tobă. Această inocentă imixtiune prin introducerea unui simplu zgomot (devenit loc comun) agresează, efectiv, noul limbaj filmic de pe poziţia de „corp străin", fără a şterbi însă meritul operei.

Totul începe cu o explicaţie scoasă din Larousse, pentru a lămuri titlul: *„RAQUETTE: Appareil que l'on s'attache aux pieds pour*

*marcher sur la neige sans y enfoncer*" – „dispozitiv care se atașează la picioare pentru a merge pe zăpadă fără a ne scufunda". În engleză se traduce prin „*snowshoe*", iar în română îl putem echivala din engleză printr-o expresie la fel de rar folosită ca și obiectul în sine: „papuc de zăpadă". Un termen aproximativ în DEX ar fi „tălpig", plural „tălpici" – dar, cum poate suna un titlu precum „Tălpicarii"?... Personal, prefer să nu-l traduc. *Les raquetteurs* sunt participanții la cursele tipice din orășelele canadiene în care concurenții poartă aceste piese de încălțăminte – în cazul nostru, Sherbrooke, localitate cu nume anglo-saxon, cu toate că suntem în Canada Franceză și filmul e vorbit, s-ar zice, în limba lui Voltaire. Mai exact, dialogurile înregistrate live de sunetiști și montate de editorii de sunet în postproducție sunt în franceza zisă „quebecoază", ușor de recunoscut.

Cineaștii se apropie cu mare drag de lumea candidă a orășelului de provincie luat în stăpânire de mica lui sărbătoare: cursele (pe care le bănuim anuale) cu papucii de zăpadă. Totul începe cu un discurs al unei somități locale supraponderale (cine altul decât primarul?), vorbind greoi o franceză cu un puternic accent yankeu, care întâmpină delegația americană prezentându-le simbolic cheia orașului după un tipic european datând din evul mediu dar cu care nu știe ce să facă și pe care nu știe cum s-o țină – gag spontan exploatat din plin de cineaști. E înconjurat de câțiva ziariști locali care se căznesc să facă poze și de cetățenii săi, grăsuni ca și el și îmbrăcați în uniforme ghidușe și cu pălăriuțe zglobii, scoși parcă dintr-un spectacol pentru copii ori pescuiți de pe la vreun circ – personajul singular și personajul colectiv constituie o țintă predilectă pentru tandemul de cineaști quebecoazi, cel care tocmai inventa un nou mod de expresie filmică. Ascultăm fanfara locală, la rândul ei înveșmântată în uniforme, dar cu altfel de pălăriuțe (probabil era important!), ne plimbăm pe străzile pe care,

altminteri, le bănuim mai mult decât liniştite dar care acum sunt luate în stăpânire de cetăţenii „cu chef" (oare toţi erau graşi în acel orăşel? – par a se întreba Brault şi Groulx), vedem cursele – atât de fond, cât şi de viteză, trecem linia de sosire împreună cu cu fericiţii învingători, compătimim alături de perdanţii oţărâţi că le-a sărit papucul din picior, dăm cu nasul prin festivităţile adiacente, o cunoaştem pe simpatica frumuseţe rustică Miss Papuc de Zăpadă din anul acela din Sherbrooke – şi nu ratăm momentul în care este sărutată de junele-prim al urbei (întârziat niţel, dintr-un gest, de un fotoreporter cu aparatul încă nepregătit). Apoi ne aşezăm cu persoanele importante ori mai puţin importante la masa festivă etc. Şi, până să intri bine în atmosferă, filmuleţul se şi termină, lăsându-ţi un gust amar: parcă voiai mai mult, ar fi fost mai bine!

Aşa arată actul de naştere alb-negru de un sfert de oră al subgenului care se va numi curând în Nord-America direct cinema. Şi care va fi o placă turnantă în cinematografie, istoria filmelor documentare împărţindu-se până azi în două: înainte şi după el. Astfel, a fost minat la temelie propagandismul postbelic al documentarelor primei jumătăţi a Războiului Rece de doi „revoluţionari quebecoazi liniştiţi".

## 2.4 O întreprindere salutară: Drew Associates

Robert Drew, jurnalist pentru revista *Life* în timpul războiului, fotoreporter mânat de exact aceeaşi lipsă pe care o resimţeau cineaştii din Canada Franceză, decide să aplice în filmul documentar principiile fotojurnalismului şi fondează la sfârşitul Anilor '50 Drew Associates, companie care-i adună laolaltă, printre alţii, pe D.A. Pennebaker, Richard Leacock, fraţii Albert şi David Mysles. Datorită acestei companii, Drew e considerat azi de mulţi

drept „părintele" sau „fondatorul" genului direct cinema (imagine pe care el personal nu s-a căznit defel s-o înlăture). Sosise timpul intelectual al unui autentic realism cinematografic, mai bine zis al unei noi transfigurări artistice a realității, al unui cinema care să nu mai facă uz de mizanscene ori pregătiri speciale de nici un fel – nici măcar sub aspectul eclerajului! Vorbind despre filmarea spontană a unei petreceri într-un club de noapte de jazz din Anii '50 („Jazz Dance" din 1954, în regia lui Roger Tilton), rememorând peste decenii evenimentul, Richard Leacock își aduce aminte cum a început atunci să filmeze din mână și va exclama într-un interviu filmat (deja octogenar fiind): *„And it was FREEDOM! Screw the tripod, screw the dollies, screw all the stuff, you could MOVE!"*[172]. Demersul teoretic nu rezolva însă problema vitală a aparaturii, încă nepregătită pentru înregistrarea fără mari probleme a imaginii și a sunetului în tandem. Camerele trebuiau să devină mai ușoare și să poată fi captat un sunet sincron de calitate. Documentarele de până atunci, în special cele din categoria newsreel – jurnale de actualități, foloseau exclusiv comentariu din off și ilustrație muzicală. Erau proiectate în săli de cinema înaintea filmului. (În România au existat până în primii Ani '70, au fost lichidate de răspândirea televiziunii, ca peste tot.) Comercializarea camerelor Arri și a unora din aceeași clasă mai puțin celebre nu a dus, în sine, la apariția curentului ce se va numi până la urmă direct cinema și care va apărea în Canada și SUA ca rezultat a doi factori predominanți: „dorința pentru un

[172] https://www.youtube.com/watch?v=8TsAnUmIzYY, https://www.youtube.com/watch?v=ZuiX9xBbwc0 (secvențe pe YouTube din documentarul din 1999 al lui Peter Witonick „Cinema Verite: Defining The Moment", în care Robert Drew și Richard Leacock discută originile direct cinema).

nou realism cinematografic şi elaborarea unui echipament necesar împlinirii acelei dorinţe".[173]

Un lanţ de îmbunătăţiri succesive a tehnicilor de filmare dar şi o conjunctură politică specială în cele două state vor crea finalmente premisele necesare. Pentru început, s-au apucat de epuizante experimente tehnologice în cea ce priveşte sincronizarea sunetului cu imaginea pornind de la o idee a lui Leacock, folosind pentru asta părţi ale mecanismului unui ceas Bulova de ultimă generaţie[174]. În 1960 vor produce nu mai puţin de trei filme în regia lui Drew. Primul a fost „Yanqui, No!", cu Pennebaker unul dintre operatori (alături de Leacok şi Albert Maysles), despre sentimentele antiamericane ale cubanezilor şi ale altor populaţii din America latină – episod al emisiunii „Close-Up" a canalului ABC, deci film tv. Urmează „Eddie (On The Pole)" şi „Primary", cu Pennebaker de data aceasta pe post de monteur şi cu Leacock şi A. Mysels ca operatori. Filmul din urmă, înregistrat integral cu camere sincron, decelând mecanismul complicat al alegerilor preliminare din cadrul Partidului Democrat pentru preşedinţia SUA (în cazul de faţă statul Wisconsin, unde candida John F. Kennedy), va rămâne ca reper în istoria filmului documentar: şi pentru prima dată în istoria cinematografului, operatorii îi urmăresc pe cei doi candidaţi cu aparatul de filmat pe umăr peste tot pe unde aceştia se duc, de la camerele lor de hotel până la băile de mulţime inerente. Pentru prima dată, un film documentar crează suspans, în secvenţa în care cei doi aşteaptă rezulatul numărării voturilor. A fost ales pentru prezervare

---

[173] Paul Monaco, „The Sixties - 1960-1969", 2003, https://books.google.com.vc/books?id=EcfsxAEACAAJ&printsec=copyright#v=onepage&q&f=false - cartea postată (parţial) în format pdf., la pag. 206.

[174] Din documentarul lui Peter Witonick „Cinéma-vérité: Defining The Moment", 1999.

în National Film Registry din Library of Congress a SUA, unde sunt selectate filme declarate ca având „semnificație culturală deosebită".

Direct cinema era consacrat, iar anul de grație era 1960.

## 2.5 JEAN ROUCH CA INIȚIATOR: „Chronique d'un été" (Paris, 1960)

Aproximativ în aceeași perioadă ca aceea a noului limbaj filmic din Canada Franceză, apare un curent similar în Franța, fundamentat pe cam aceleași premise teoretice ca cel transoceanic. Expresia cinéma-vérité (tradusă din rusă în franceză) a fost folosită de filosoful și sociologul Edgar Morin într-un articol din 1960 publicat în *France-Observateur*[175] nr. 506 din 14 ianuarie 1960, intitulat „Pour un nouveau cinéma-vérité" – referitor la „Kino-Pravda" (o serie de 23 filme documentare scurte din 1922 de Dziga Vertov, Elisaveta Svilova și Michail Kaufman). Morin era născut la Paris, în 1921, într-o familie de evrei sefarzi (cu origini îndepărtate în Spania), veniți din Salonic, luptător în Războiul Civil din Spania, apoi în Rezistență, sociolog și filosof recunoscut pentru transdisciplinaritatea operei sale, profesor. Revenind la articolul său, doar numele era împrumutat de la Dziga Vertov Et Co., nu și estetica genialului „patriarh" sovietic – aceea una „fecundată" de futurism și „contaminată" de suprarealism. Interesantul regizor italian de film documentar Mario Ruspoli preia și el termenul, avansat curând în lumea bună a filmului. Ruspoli (1925-1986), un prinț italian cu avere considerabilă, va lucra și el în 1961 cu Michel Brault și Roger Morillère (doi dintre operatorii „Cronicii...") două documentare în 1961, provocând reacții favorabile din partea unor personalități (printre care Morin).

[175] https://www.lesyeuxdoc.fr/film/1692/chronique-dun-ete. Premiera filmului „Chronique d'un été" va avea loc abia în octombrie 1961.

Dacă reforma documentarului (ori, de-a dreptul, revoluționarea acestuia) începuse în Quebecul ce-şi trăia revoluția sa „de catifea" de la finele Deceniului VI (zisă The Quiet Revolution) şi continuase în Statele Unite (cele dur marcate de Civil Rights Movement), în scurt timp ea, reforma, va trece oceanul în Franța, purtată în bagajele canadienilor. Mai exact, în lăzile lor cu echipament în care transportau aparatele de filmat cu priză directă perfecționate recent în America. E vorba de Michel Brault (coregizor la „Les Raquetteurs"), sosit la Paris în 1960 pentru o colaborare cu „tătucul" genului ethno-fiction, Jean Rouch şi cu filosoful şi sociologul Edgar Morin – coautor de data aceasta la opera filmică (nu doar un simplu comentator post factum). Brault va fi operatorul acestora, iar opera se va numi „Chronique d'un été (Paris 1960)/Cronica unei veri (Paris 1960)", un veritabil şi cât se poate de autentic manifest declarat ca atare al genului numit de-acum în Franța şi Europa cinéma-vérité. Va obține în anul următor Premiul Criticii Internaționale FIPRESCI la Cannes, fapt care va conduce la inserarea în copia finală a unei secvențe incipiente derutante pentru spectator şi fără legătură cu filmul propriu-zis: primul cadru este o panoramare asupra stațiunii Cannes şi a portului, pe o ilustrație muzicală de vals francez tipic, dar cu totul atipică pentru opera în sine; şi titluri imense apar scrise pe cartoane ca de film mut:

„Cannes 1961";

apoi:

„Acest film a obținut Premiul Criticii Internaționale în acest an la Festivalul de la Cannes";

apoi:

„În trecut, au obținut acest premiu următoarele opere: Miracol la Milano, de Vittorio de Sica; Vacanțele domnului Hulot, de Jacques Tati; Hiroshima mon amour, de Jean Resnais; La Dolce Vita, de Frederico Fellini; Izvorul Fecioarei, de Ingmar Bergman; Rocco și frații săi de Luchino Visconti".

Premiul lor fusese obținut *ex aequo* cu un fim argentinian, „La mano en la trampa". Au mai luat premii atunci „Viridiana" de Louis Buñuel, „Maica Ioana a îngerilor" de Jerzy Kawalerowicz, Sophia Loren pentru rolul din „La ciociara", Anthony Perkins pentru rolul din „Vă place Brahms..." etc. În mod evident, cineaștii și producătorii acestora simțeau o satisfacție deosebită pentru accederea, în sfârșit, în „lumea bună" a cinematografiei mondiale a unui documentar.

Inițiatorul proiectului se pare că ar fi fost, totuși, Morin, preocupat deja de ani de zile de estetica filmului, care l-a întâlnit pe Rouch la Florența în 1958 și i-a propus, în extensia cercetărilor sale teoretice precedente din Anii '50, o nouă formă de film documentar „imersat în viața reală", dar nu în Africa, așa cum făcuse Rouch anterior, ci chiar în Franța. Aportul lui Michel Brault (și suflul nou al Lumii Noi) a fost însă vital, așa cum declară Rouch într-un interviu:

„Trebuie spus că tot ceea ce am făcut noi în Franța în materie de ciné-verité vine din Canada. Brault este acela care a adus noi tehnici de filmare pe care noi nu le cunoșteam și pe care le copiem de atunci încoace. De fapt, sincer, există o mișcare «braultistă», asta e sigur. Chiar și cei care cred că Brault e o pacoste, ori au fost geloși, sunt forțați să recunoască".[176]

Cu toate acestea, Brault apare pe generic doar ca al patrulea operator.

---

[176] *Cahiers du Cinema* Nr. 144/1963 pag. 17, articolul „Entretien avec Jean Rouch" de Eric Rohmer și Louis Marcorelles – https://ia803001.us.archive.org/12/items/CahiersDuCinema/Cahiers%20du%20Cin%C3%A9ma/144.pdf.

Totuși, comentariul din off nu moare fără să tragă ultimul cartuș! Primul cadru real din „Cronica unei veri..." este un plonjeu asupra unei stații de metrou din Paris, din care ies oameni grăbiți, care apoi o pornesc pe străzile orașului. Comentariu: „Acest film nu a fost jucat de actori, ci trăit de bărbați și femei care au dăruit un moment al existenței lor unei noi experiențe de cinéma vérité". După care, începe o operă de artă cu adevărat cinéma vérité, concepută în cel mai pur spirit intelectualist francez. În secvența de debut (care și conține ideea filmului), Jean Rouch discută cu Edgar Morin în prezența personajului principal Marceline despre posibilitatea ca un subiect, un om abordat de un documentarist să evolueze natural în fața camerei de filmare. Marceline (despre care aflăm că în viața curentă e psiholog) coboară cu microfonul în stradă, întrebând trecătorii: „Domnule, sunteți fericit? Doamnă, sunteți fericită?", aidoma lui Diogene Cinicul cel de altădată, care umbla ziua în amiaza mare pe străzile urbei cu opaițul aprins, căutând un om.

Paranteză: Marceline Loridan-Ivens (1928-2018), a fost (din 1963) soția lui Joris Ivens (cu care a colaborat la câteva filme), ea însăși regizoare. Provenind dintr-o familie de evrei polonezi emigrați în Franța după Primul Război Mondial, luptătoare în Rezistență și capturată de naziști, a supraviețuit în mod miraculos lagărelor de concentrare Auschwitz-Birkenau, Bergen-Belsen și Theresienstadt și a publicat un volum de memorii despre perioada detenției. A fost o comunistă convinsă, dar rebelă (în 1955 a părăsit Partidul Comunist Francez). A dus o viață aventuroasă: în timpul unor filmări din Anii '70 alături de soțul ei în China Revoluției Culturale (12 documentare scurte), a stârnit mânia influentei Doamne Mao, motiv pentru care a trebuit să fugă rapid din China pentru a scăpa cu viață. Paranteză închisă.

Sunt montate la început doar reacțiile de respingere ale trecătorilor astfel asaltați (ale căror figuri par a-i fascina pe cineaști), apoi unele răspunsuri vagi ori aproximative, în trecăt, azvârlite peste umăr, apoi alți și alți oameni surprinși în ipostaze cât se poate de cotidiene (una cărându-și sacoșa, unul reparându-și mașina etc.) care au încropit un răspuns. O pleiadă de personaje se revarsă mai apoi – funcționari în sufrageria lor strâmtă în care iau masa, muncitori în fabricile cotidiene și în mahalalele pitorești prin care locuiesc, un negru din Congo Belgian, o servitoare imigrantă din Italia în mansarda ei friguroasă etc. – care personaje vor apărea episodic, împrăștiate prin montaj și se vor strădui cu toatele să răspundă unor întrebări despre rostul vieții puse de cineaști, despre fericire și mulțumire în viață, despre teme fierbinți ale societății și politicii franceze de atunci, despre sexualitate etc. Dar, treptat (și în asta constă valoarea dramatică excepțională a filmului-capodoperă, a acestei gradații atent urmărite), dincolo de începuturile mai mult ori mai puțin stângace ale discuțiilor, oamenii încep să se deschidă, devin interesați, apoi pătimași, apar îndoieli și drame, se întrezăresc tribulațiile vieților lor, se insinuează chiar crize, se relevă finalmente drame. Adorabila și timida Marceline, pe care de-a lungul filmului o înghite încet-încet o melancolie nedisimulată (are o secvență impresionantă spre final), poartă pe mână tatuajul lagărelor naziste cărora le supraviețuise. Treptat, detaliile disparate ce păreau inițial haotice compun o imagine în filigran a Parisului din 1960. Apoi cineaștii (care s-au implicat în permanență în discuții, orientându-le, nerămânând câtuși de puțin în umbră) își invită în mod surprinzător „distribuția" la Saint-Tropez, unde convorbirile continuă la plajă și piscină, la drumeții și picnicuri, ba chiar și la o corridă ținută într-o arenă nu se știe pe unde, ori seara pe

la terase șic. Nimeni, până la ei, nu se gândise să facă cinema în acest anume mod. Chiar nimeni?... Era, totuși, cam ca în „Traité de bave et d'éternité" a lui Isidore Isou – și acolo, „actanții" pleacă de la Paris undeva în Midi.

Revoluția actului filmic este evidentă: actanții sunt duși cu toții într-o sală de cinema și li se proiectază un premontaj al filmului, invitați fiind să-și dea cu părerea despre valoarea materialului filmat, fapt care provoacă o altă „rundă" de discuții, cu ocazia „disecției". Opera se încheie ciclic: Rouch și Morin reiau discuția de la început, de această dată la Paris, la Trocadero, pe culoarele Muzeului Omului (cu ajutorul căruia aflăm de pe generic că s-a realizat filmul).

Cei doi intelectuali francezi ce par a fi replicați în serie limitată (ambii cultivați, inteligenți, abili, scunzi, grași, chelioși, ochelariști, la costum) nu par a fi convinși că au ajuns la vreo concluzie limpede apropos de *„The Meaning Of Life"*, dar par conștienți că au schimbat istoria filmului în general, a celui documentar în special.

Influențele din filmul anterior cu un deceniu al lui Isidore Isou sunt discrete, dar totuși evidente. „Traité de bave et d'éternité"[177] rămâne un germene, „Chronique d'un été (Paris 1960)" este un organism germinat. Cu siguranță că reputatul sociolog, filosof și profesor Edgar Morin, în scrierile sale de Anii '50 despre cinema care i-au precedat opera în mod direct (cum ar fi eseurile sale antropologice „Le Cinéma ou l'Homme imaginaire" din 1956 sau „Les Stars" din 1957) a avut în gând și filmul lui Isou, pe care însă l-a menționat doar în prima și doar în treacăt („Cinéma ou l'Homme imaginaire", 1956 Les Editions de Minut, la pag. 196[178]).

---

[177] Vezi mai sus 2.1.

[178] https://monoskop.org/images/9/90/Morin_Edgar_Le_cinema_ou_l_homme_imaginaire.pdf.

## 2.6 Documentarele nu mai sunt „plicticoase"

Pragul noului deceniu aduce cu sine reformarea filmului documentar care, închistat în propriile sale șabloane, nu mai aducea satisfacție nici cineastului, nici spectatorului. O schimbare era iminentă. Iată ce declara Robert Drew într-un interviu din 1962, la scurt timp după ce direct cinema căpătase drept de cetate:

> „Documentarele erau plicticoase (*dull*) pentru că erau lecturi cu ilustrații fotografice. Sau cu interviuri, ceea ce e același lucru. Viața reală nu ajungea niciodată în film, niciodată nu descindea pe platourile tv. Trebuia să renunțăm la logica verbiajului și să descoperim o logică dramatică în virtutea căreia lucrurile s-au întâmplat cu adevărat. Dacă am fi putut face asta, am fi avut un jurnalism complet nou pe o bază complet nouă. Care e cam greu de definit, dar voi încerca: ar fi să fie un teatru fără actori, ar fi piese fără dramaturgie, ar fi relatare fără desfășurătoare și opinii, ar fi abilitatea de a vedea în interiorul vieților oamenilor și al momentelor cruciale din care poți deduce anumite lucruri și vedea un soi de adevăr care nu poate fi relevat decât prin experiența personală." [179]

Este o fermă luare de poziții împotriva teatralismului documentarelor „elaborate" ori a celor apropiate de televiziunea deja încetățenită (în țările bogate) – „actori", „dramaturgie", desfășurătoare", iată identificați factorii de regres ai filmului documentar.

În accepțiunea multora, cele două curente sincron și apropiate ca demers – *direct cinema* și cinéma-vérité – sunt azi unul și același lucru. Nimic mai greșit! În acest sens, să-i dăm cuvântul lui Robert Drew, relatând după ce s-a întors de la o conferință din Franța, în 1963:

> „Am fost surprins să-i văd pe cineaștii ciné-vérité acostând oamenii pe stradă cu un microfon. Scopul meu era să captez viața reală fără să

[179] Din documentarul lui Peter Witonick – „Cinema Verite: Defining The Moment", 1999.

intervin. Între noi, era o contradicție. Părea lipsit de sens [ce făceau ei]. Aveau un cameraman, un sunetist și încă vreo șase în jur – un total de opt oameni fojgăind prin secvențe. Era puțin din Frații Marx. Ideea mea era să am un om sau doi, cât mai discret posibil, care să-mi capteze momentul".[180]

Este o aluzie străvezie la „Chronique d'un été (Paris 1960)", unde echipa de filmare e chiar deconspirată de regizor, filmată din spate în plan general în timpul acțiunii în planul unu și cu personajele ținute în planul doi – asta, tot în premieră absolută, fără ca cineva să fi gândit asemenea încadraturi până atunci. (Procedeu ce va fi preluat și de Jean-Luc Godard în finalul de la „Sympathy For The Devil", rămânând ca un dat al curentului cel nou.[181])

Dar, cu timpul, cele două concepte (deși diferite la început și apărând în contexte sociale diferite, cum am arătat) vor sfârși prin a se contopi într-unul singur, ajungând azi să desemneze același lucru: documentarul așa cum s-a replămădit la cumpăna dintre deceniile șase și șapte, în jurul anului 1960, pe două continente. Diferența nu tocmai subtilă dintre ele de la începuturi consta totuși în aceea că direct cinema încerca să facă să treacă neobservat aparatul de filmat (fără însă a se strădui să-l ascundă), în timp ce ciné-vérité apela la o convenție între cineast, subiect și spectator conform căreia cu toții pretind că echipa de filmare, deși evidentă, nu există. La o analiză atentă, nu e defel același lucru. Direct cinema era preocupat de înregistrarea evenimentelor în care subiectul și spectatorul să nu perceapă prezența camerei, ceva de genul documentarelor de azi care sunt etichetate sub expresia *fly on the wall*, concept lansat în UK în

[180] Jack Ellis: „The documentary idea: a critical history of English-language documentary film and video", Pearson College Div, 1988 (citat de Wikipedia https://en.wikipedia.org/wiki/Direct_cinema#cite_note-20). Cartea poate fi „împrumutată" pe Internet Archive – https://archive.org/details/documentaryideac0000elli/page/12/mode/2up.

[181] Vezi 6.2.2.

aprilie 1974 (modalitate de realizare a filmelor documentare în care echipa să fie tot atît de puțin vizibilă „ca o muscă pe perete", având în schimb viziunea de ansamblu a acesteia). Ciné-vérité, în schimb, interacționa cu subiectul, provocându-l ades. Dihotomia nu a scăpat sagacității lui Edgar Morin:

> „Sunt două căi de a concepe cinematograful realului. Prima este aceea de a pretinde că poți prezenta realitatea ca să fie văzută; a doua este aceea de a pune problema realității. Tot așa, au fost două moduri de a concepe cinéma-vérité. Primul a fost a pretinde că aduci adevărul (aici se referă la americani, încasați ca materialiști). Al doilea a fost a pune problema adevărului" (aici se referă la francezi, încasați ca raționaliști).

Sunt cuvinte rostite într-un dialog filmat cu Jean Rouch inclus în montajul lui „Chronique d'un été (Paris 1960)", introduse ulterior și în articole publicate, prin care Morin avansează în premeiră noul concept. Întrucât îl consider de o maximă importană, să mi se permită să citez aici textul și în original:

> *„Il y a deux façons de concevoir le cinéma du reel* [s. mea]: *la première est de prétendre donner à voir le réel; la seconde est de se poser le problème du réel. De même, il y avait deux façons de concevoir le cinéma vérité* [s.mea]. *La première était de prétendre apporter la vérité. La seconde était de se poser le problème de la vérité."*

„Raționaliștii" obișnuiau să se filmeze pe ei înșiși în timpul lucrului la un documentar și să se autoinsereze în montaje (Jen-Luc Godard, cum spuneam, excelează la acest capitol), fapt care „materialiștilor" le apărea, cum se vede, ca un adevărat ultragiu.

Dacă pentru unii dintre pionierii subgenului era suficient imboldul temerar de a o porni prin mulțime cu un grandangular montat pe camera ținută pe umăr, alții insistau că „subiecții" trebuie să se obișnuiască mai întâi cu aparatul de filmat pentru a-l ignora total mai apoi. Și clamau, la rândul lor, acceptarea

camerei drept catalizator, conştientizând faptul că aceasta provoacă reacţii celor din jur, simţindu-se liberi să intervină vocal în timpul filmării, punând întrebări sau rugând subiectul să facă o acţiune pe care voiau s-o documenteze. Din gâlceava lor s-a născut o nouă estetică filmică. *Direct cinema* şi valorile sale nou propuse au cucerit rapid America de Nord iar odată direcţia stabilită cu precizie şi perioada de căutări şi ezitări lăsată în urmă, Anii Şaizeci vor aparţine pe acest continent acestui anume stil. Capodoperele nu vor întârzia să apară. Cum ar fi „Titicut Follies", genialul debut regizoral de 84 minute al lui Frederick Wiseman marcat în dreptul anului 1967, filmat integral în 1966 într-un azil de psihiatrie (Massachusetts Correctional Institution din oraşul Bridgewater, statul Massachusetts) care arată apocaliptic modul în care „oamenii sunt prinşi în cursa propriei lor nebunii[182]". Va fi unicul film interzis în SUA de-a lungul timpurilor pentru alt motiv decât obscenitate şi o sursă de inspiraţie evidentă pentru Miloš Forman la regizarea capodoperei sale din 1975 „Zbor deasupra unui cuib de cuci. Interdicţia va fi ridicată de un tribunal american în 1991 cu condiţia *sine qua non* a unui titlu care să spună că, din 1966, anul filmărilor, „condiţiile din Massachusetts Correctional Institution s-au îmbunătăţit considerabil" – asta arată indirect, dar străveziu motivul real al interdicţiei. Filmul a ieşit oficial la public abia în septembrie 1992, în Australia însă. Sau cum ar fi „Salesman" al Fraţilor Maysles (împreună cu eterna lor colaboratoare Charlotte Zwerin)[183] din 1969, o dramă subtilă dar cutremurătoare a unor bătrâni vânzători de biblii de lux prin cenuşiile suburbii catolice *lower middle class* terorizaţi perpetuu de managerii tineri, ameninţaţi cu concedierea şi deci

[182] Comentariu pe IMDb.

[183] Vezi 6.1.1.

cu aneantizarea, târându-și tenace existențele anodine spre un mormânt fără nume. În 1992, „Salesman" a fost ales pentru conservare în Biblioteca Congresului SUA, considerat a fi „semnificativ din punct de vedere cultural, istoric sau estetic".

Rockumentarele de antologie ale Erei Psihedelice și-au luat însă partea leului: „Dont Look Back"[184] din 1967 și „Monterey Pop"[185] din 1968 ale lui D.A. Pennebaker, „Gimme Shelter"[186] din 1970 al Fraților Maysles (împreună cu aceeași Charlotte Zwerin), în fine „Woodstock" tot din 1970 în versiunea sa primară (aceea care a obținut Premiul Oscar pentru documentar de lung-metraj), cu un montaj datorat în special lui Martin Scorsese[187].

Într-adevăr, nimic „plicticos" în toate acestea!

## 2.7 Asaltul „Light Brigade al avangardei"

În toamna lui 1961, cenușa cineastei independente de avangardă Maya Deren era împrăștiată peste Muntele Fuji, conform dorinței sale ultime. Murise la doar 44 de ani (se pare că datorită malnutriției dublată de abuzul de amfetamine). Strania evreică originară din Ucraina care a dus în întreaga ei scurtă viață de peste Atlantic o existență ultraboemă, din Greenwich Village până în Haiti, lăsa în urmă o operă gracilă, care însă va clama apariția unei viguroase și alternativ-instituționalizate școli de film experimental în SUA (mai ales după publicarea în 1946 a eseului ei „An Anagram of Ideas on Art, Form and Film"). Într-adevăr, debutul Anilor Șaizeci aduce cu sine (în special la New York) o teribilă efervescență a cineaștilor independenți, de avangardă,

[184] Vezi 5.1.

[185] Vezi 7.2.

[186] Vezi 6.1.3.

[187] Vezi 7.4.

influențată de noi curente europene precum *Nouvelle Vague* și *Free Cinema*, dar și de operele marilor regizori reformatori italieni. În treacăt fie spus, maeștrii curentului englez Free Cinema (Lindsay Anderson, Karel Reisz, Tony Richardson), considerat de istoria cinematografiei ca fiind al filmului artistic, au început, de fapt, în Anii '50, toți trei cu filme documentare.

În tumultosul Megalopolis al Americii, americanul de origine lituaniană Jonas Mekas împreună cu vreo douăzeci și trei de colegi de generație (între care Shirley Clarke, Stan Brackhage, Lionel Rogosin, Robert Downey Sr. etc.) înființează legendara The Filmmaker's Cooperative, al cărei *manifesto* revoluționar („The First Statement of the New American Cinema Group") va fi lansat în 30 septembrie 1962 și care iată cum începe:

> „Cinematograful oficial de peste tot în lume își pierde suflul. Este corupt moral, depășit estetic, superficial tematic, plicticos temperamental. Chiar și filmele ce par a fi valoroase, cele care se revendică de la înalte standarde morale și estetice și au fost acceptate ca atare de critici și public deopotrivă, decadența Filmului-Produs. Însăși ingeniozitatea execuției acestora a devenit o perversiune acoperind falsitatea temelor lor, lipsa lor de sensibilitate, lipsa lor de stil."[188]

Și iată cum descrie fondatorul însuși, considerat *The Godfather of avant-garde cinema*[189], acele inubliabile zile emulatorii de după înființare:

> „Anunțuri au fost trimise peste tot de-a lungul SUA și în străinătate. Mansarda mea a devenit căminul temporar al Co-op (dacă cineva poate numi o perioadă de cinci ani temporar!) Dormeam sub masa mea de montaj. Restul locului fusese luat în stăpânire de cineaști, care erau acolo mai tot timpul, proiectându-și filmele unul altuia și prietenilor. A fost o perioadă foarte captivantă, toată lumea era acolo, de la Salvador Dalí la

[188] http://film-makerscoop.com/about/history.

[189] https://www.theguardian.com/film/2012/dec/01/jonas-mekas-avant-garde-film-interview (material de presă *The Guardian*).

Allen Ginsberg, la Andy Warhol, la Jack Smith[190], la Barbara Rubin[191] – toată lumea!".

Vedem că Andy Warhol era și el pe listă, se crede că Mekas l-ar fi convins să facă film[192]. Atât de mare a fost impactul înființării acestei asociații libere de cineaști de avangardă, încât în 1966 a apărut la Londra un organism similar, The London Film-makers' Co-op (care a existat până în 1999, când a fuzionat cu un altul[193]).

## 2.8 Documentarul *noir*

Era Psihedelică aducea cu sine așadar nu doar un nou limbaj al filmului documentar ci și o apetență insațiabilă pentru experiment, pentru alternativ, pentru revoluție la modul concret. Tranchilitatea consacrată pseudo-apolinic a documentarului fie obedient, fie politizat de până atunci a fost minată ireversibil, din temelii. Și, mai ales, au fost atacate cu obstinație tabú-urile, care au început să-și trăiască ultimele zile – în pofida tentativelor (uneori disperate) ale Establishment-ului de a le conserva. În Anii Șaizeci apare ceea ce eu azi numesc DOCUMENTAR NOIR – acel mod de a face film documentar în care tabú-urile sunt provocate de cineast cu obstinație și cu cinism. Dacă avem de-a face cu un subgen sau doar cu un anume stil, asta rămâne de discutat. Câteva titluri: controversatul „Africa Addio!" cu premiera italiană în 1966, regizat de doi dintre cei trei autori ai deschizătorului de drum „Mondo Cane"[194], fondatori ai subgenului mondo-film (numit și *shockumentary*) –

---

[190] Architect și reputat *art-director* la Hollywood, deținător a trei Premii Oscar.

[191] La rândul ei cineast de avangardă, apropiată de cercul lui Andy Warhol, angajată de Mekas din 1963 la „Cooperativă".

[192] Vezi 9.2.

[193] London Video Arts (LVA).

[194] Din 1962.

Gualtiero Jacopetti şi Franco Prospero; „Unsere Afrikareise/Călătoria noastră prin Africa", nu departe de primul ca demers, dar situat pe o altă scară a valorilor estetice, operă esenţială a apreciatului cineast de avangardă austriac Peter Kubelka; ori capodopera absolută a genului direct cinema semnată Frederick Wisemann: „Titcut Follies", care trebuia să iasă pe ecrane în 1967 dar a ieşit ultra-condiţionat abia în 1991 (vezi mai sus 2.6). Lansat în 1962 odată cu „Mondo Cane" şi consacrat de producţiile similare ce au urmat în deceniul 7, subgenul caustic *shockumentary* este asociat în special cu şcoala italiană de documentarişti, deşi unele producţii notorii din decada/decadele următoare („This Is America" etc.) aparţin spaţiului anglo-saxon (vezi şi 4.1).

Câteva din rockumentarele analizate în teza de faţă aparţin şi ele acestei categorii, altminteri distincte: „Cocksucker Blues" din 1972, regia Robert Frank[195]; „Groupies"[196] din 1970, regia Ron Dorfman şi Peter Nevard ori „Message to Love..."[197] al copilului teribil din Psychedelia, Murray Lerner, filmat la legendara ediţie din 1970 a festivalului rock-folk de la Isle of Wight din 1970, dar care va trebui să aştepte 27 (douăzeci şi şapte) de ani pentru a putea ieşi la public.

## 2.9 O comunitate cinematografică New Left: *Newsreel*

În 1967, Roz Payne era o foarte tânără învăţătoare din New Jersey proaspăt despărţită de soţul ei şi care făcea fotografii ca hobby şi majoritatea informaţiilor despre Newsreel au fost luate din site-ul ei personal generos – http://newsreel.us/ (Roz Payne's Archive). Într-o bună zi în care se plimba agale prin Downtown New

[195] Vezi 6.2.4.

[196] Vezi 10.6.

[197] Vezi 7.10.

York având aparatul de fotografiat la vedere, este acostată în plină stradă de un hippie fioros la vedere („*wild looking*") care-i spune direct: „Hei, eşti fotograf şi diseară e o întâlnire a tuturor oamenilor de film activişti politic („*all the political film people*"). Trebuie să vii! E foarte important. Să fii sigură că te duci. Nu glumesc!"

Era un ins pe nume Melvin Margolis cel care a trimis-o pe Roz într-un subsol newyorkez al lui 1967 unde avea să se ţină prima întâlnire a grupului de creaţie ce avea curând să fie cunoscut ca Third World Newsreel. (Numele simplu newsreel era cel consacrat al vechilor jurnale de actualităţi cinematografice, existente şi în România până în primii Ani '70.) Se adunaseră atunci vreo treizeci, de diverse origini şi varii convingeri politice (niciodată cu toţii de acord asupra unui subiect): opozanţi ai Războiului din Vietnam, elevi de liceu, studenţi, muncitori, femei, hippies, yippies, *third worlders*, muncitori, femei... (Yippies erau adepţi ai cvasi-partidului radical, dar mai degrabă „de operetă" Youth International Party, cunoscut şi sub denumirea de Yippie!, parafrază evidentă la „hippie".) Desigur că nu puteau lipsi orgiile din final cu droguri, sex şi muzică rock, cum singură povesteşte cu candoare Roz Payne pe site-ul ei – un dat *sine qua non* şi un puternic liant al erei. Comunităţile hippie, dar şi cele tip New Left practicau fără excepţie amorul liber (obligatoriu!), consumau droguri, iar muzica rock era „liturghia" lor – totul, ca formă de protest social. Valorile civilizaţiei tradiţionale precum cuplurile stabile sau căsătoria erau invariabil repudiate. (Dacă totuşi apărea câte un cuplu legal căsătorit într-o comunitate de gen, acel cuplu practica la rândul său amorul liber în grup sau era expulzat.) Erau cu toţii adunaţi laolată de un singur gând: să creeze un altfel de film documentar de actualităţi decât cel promovat de principalele companii din structurile Establishment-ului:

„Newsreel muncea să amplifice conştientizarea evenimentelor şi a situaţiilor relevante pentru a da formă mişcării. Filmele noastre căutau să analizeze, nu doar să relateze; explorau realităţile pe care mass-media, ca parte a sistemului, le ignora întotdeauna."[198]

Erau încă timpurile în care un spectacol cinematografic începea cu un mic montaj de ştiri, de regulă încărcat pe o bobină de 35 mm, deci cam de 10 minute – acela era un newsreel. Ca să înţelegem mai bine, în România comunistă, până în primii Ani '70, un spectacol cinematografic avea 3 părţi: 1. jurnalul de actualităţi, cam 10 minute; 2. un film documentar Sahia ori un desen animat Animafilm, scurtmetraj; 3. filmul propriu-zis, cel de pe afiş. În sală se putea intra şi între aceste părţi, dar nu după începerea filmului artistic – odată cu care biletul cumpărat îşi pierdea în mod oficial valabilitatea.

Cineaştii-activişti-agitatori şi-au fixat singuri o „normă" de două filme pe lună, din care să trimită câte 12 copii din fiecare prin ţară, ca să incite creaţii similare în marile oraşe din SUA, ca grupusculele prozelite nou-create să le distribuie opera şi să acopere în mod similar evenimentele din raza lor de acţiune. Într-adevăr, filiale încep să apară, ideea prinde.

Climaxul Newsreel pare să fi fost documentarul de 50 minute direct cinema „The Columbia Revolt" (cu premiera indicată pe 1 iunie 1968 de Rotten Tomatoes şi pe 7 octombrie 1968 de Turner Classic Movies) despre protestele de amplă magnitudine ale studenţilor Universităţii Columbia din 1968.

„Studenţii ocupaseră cinci clădiri. Noi aveam câte o echipă de filmare în fiecare dintre acele clădiri. Filmam din interior, în timp ce restul presei era afară. Am participat la negocierile politice şi la discuţii. Aparatele noastre de filmat erau folosite ca armă, ca şi la înregistrarea evenimentelor. Melvin avea un aparat Bell & Howell cu carcasă de oţel

[198] http://newsreel.us/life.html.

din Al Doilea Război Mondial care putea rezista la şocul ce ar fi distrus sticla normală".[199]

Melvin Margolis a fost aici operator principal.

Filmul lor, cu un discurs limpede şi inflexibil precum un manifest politic (chiar dacă e ţinut de, totuşi, cvasi-amatori), constituit într-un extrem de valoros document al erei, poate fi vizionat gratis on-line. Are ceva oarecum din grandoarea şi epicul primordial al lui „Birth Of A Nation"[200] (e tot alb-negru), dar pornindu-se de la cu totul alte premise.

Nu numai că Newsreel s-a exins de-a lungul SUA, dar aceşti tineri rebeli americani stângişti, contestatari endemici ai sistemului media dominant, au plecat să facă filme de actualităţi în Cuba, Vietnam, Africa, Orientul Mijlociu – şi asta, în plin Război Rece! Cu timpul, mişcarea s-a diversificat şi s-a fărâmiţat, dar unele nuclee de creaţie continuă să existe până azi, la câteva decenii distanţă. În 1972, o facţiune din care face parte şi Roz Payne s-a mutat în statul Vermont, înfiinţând acolo o comunitate de cineaşti care a pus în timp bazele unei vaste arhive şi i-a îndemnat pe oamenii de rând să înregistreze cu camere video (devenite peste ani accesibile) tot ceea ce se întâmplă în jurul lor care să merite să fie păstrat în memoria colectivă. Roz este profesoară la Burlington College, unde predă cursuri de Istoria Anilor Şaizeci, Mişcarea pentru Drepturi Civile, Feminism şi... Micologie (!). A regizat un imens documentar de 720 minute (!) despre agenţii COINTELPRO care acţionau împotriva Black Panther Party în *Late Sixties şi* Early Seventies, cu premiera în 2006 – „What We Want, What We Believe: The Black Panther

[199] http://newsreel.us/life.html.

[200] Filmul din 1915 al D. W. Griffith.

Party Library". Pe site-ul ei personal se află lista completă a filmelor Newsreel, cu prețurile indicate în dreptul fiecăruia – sunt de vânzare.

# 3. ROCKUL, NOUA MUZICĂ CHARISMATICĂ

## 3.1 Fenomenul The American Folk Revival

Înainte de rock, a fost folk. Chiar și pe marele ecran. În 1967 are lor premiera documentarului „Festival"[201], în regia lui Murray Lerner, devenit în scurtă vreme extrem de popoular și care va fi nominalizat la Oscar anul următor. Era rodul, pe atunci insolit, a patru ani de filmări făcute la edițiile Festivalului Folk de la Newport, în California. Din genericul filmului aflăm că filmările au fost făcute la edițiile din 1963-1966, deci patru la număr, dar pe coperta DVD-ului original, editat în 2005, producătorii scriu că s-au filmat doar edițiile 1963-1965: *„Murray filmed three years al Newport, 1963, 1964 and 1965"*. Impactul pe care filmul l-a avut în epocă, deschizând cale epocalelor documentare rock/folk ale Anilor Șaizeci, nu poate fi azi înțeles fără decelarea fenomenului propriu atât contraculturii beat, cât și celei psihedelice cunoscut sub numele The American Folk Music Revival (vezi documentarul „Greenwich Willage: The Music That Defined A Generation" din 2012 în regia lui Laura Archibalds).

[201] Vezi 7.1.

Rădăcinile acestuia trebuie căutate în societatea americană de după Marea Depresie a Anilor '30, în creația unor interpreți din clasa singer-songwriter precum inegalabilul Woody Guthrie. Woodrow Wilson Guthrie (1912-1967) – viața sa a fost ecranizată în filmul artistic „Bound For Glory" din 1976, în regia lui Hal Ashby, cu David Carradine în rolul principal. A fost tatăl folkistului Arlo Guthrie, cel cu o secvență „de colecție" în „Woodstock". Termenul desemnează un cântăreț a cărui sursă de inspirație este în mod special muzica folk a țării sale de origine, dar care-și compune singur cântecele – asta, spre a fi deosebit de cel ce interpretează muzică tradițională autentică. Datul fundamental al creației acestor singer-songwriters a fost protestul social, apropierea de muncitorime și de mișcarea sindicală, contrarea Establishment-ului și a corporaționismului american ante~ și postbelic, revolta împotriva împărțirii certe a lumii în două părți distincte, antagonice și eterne – bogați și săraci, mai precis bogații foarte bogați și săracii foarte săraci. Așadar, un stângism cronic iremediabil cu sporadice accente extremiste (mai degrabă, țipete) care va marca decisiv era. Dacă în Anii '30 Woody și alții ca el (Burl Ives, Cisco Houston, Lee Hays, Josh White etc.) duceau existențe solitare, adeseori *on the road* precum eroul lui Jack Kerouac ori vieți de tip *lone wolf* aidoma bluesmanilor din Chicago, aceștia vor câștiga oarecare teren în plan social în Anii '40, atrăgând atenția producătorilor asupra lor, editând albume de succes ce le vor aduce un cuantum de notorietate. În 2020, Aaron Leonar publică „The Folk Singers And The Bureau: The FBI, the Folk Artists and the Suppression of the Communist Party, USA-1939-1956", în care decelează efortul FBI de a-i distruge prin orice mijloace pe acei singer-songwriters asociați în vreun fel cu The Communist Party USA, înființat în 1919, în urma Marii

Revoluții Bolșevice. Unii dintre cântăreți erau chiar membri de partid, alții, mulți, doar simpatizanți.

Acestea au fost rădăcinile. Fenomenul a devenit însă legat în timp de cariera dramatică a unei trupe folk numită The Weavers care a luat naștere la New York spre finele lui 1948 sub conducerea lui Pete Seeger (1919-2014) și-și avea cartierul general în emblematicul cartier Greenwich Village – unul dintre epicentrele contraculturilor Secolului XX în succesiunea lor. Întors din război, Seeger fondase în 1945 o organizație denumită People's Song, care avea ca obiect de activitate „crearea, promovarea și distribuirea cântecelor de muncă și a Poporului American" („*songs of labour and the American people*")[202]. Așadar, observăm un dublu scop îngemănat: noul cântec protestatar și tradiția. Organizația sa va edita un Buletin periodic cu povestiri, cântece și diverse alte scrieri ale membrilor săi și va ține strânse legături cu The Congress of Industrial Organizations – singura ligă sindicală din SUA care nu era pe atunci segregată rasial. Pete Seeger credea cu tărie că muzica folk poate deveni o forță notabilă în ceea ce privește schimbările în plan social, motiv pentru care străbătea țara în lung și-n lat dând concerte de binefacere. People's Song își avea sediul central în subsolul apartamentului său din Greenwich Village și întreținea chiar și o trupă de teatru radical numită Stage for Action – așa că apăreau lumii ca niște comuniști cvasi-declarați. The Weavers înregistrează câteva hituri de top, devenind curând cel mai sonor nume al muzicii folk, dar cariera lor este pulverizată pe neașteptate în 1951 de acuzația de comunism – cel mai rău lucru ce ți se putea întâmpla, ca cetățean American, în „era McCarthy". Conspirația Establishment-ului mccarthyst îi termină: casa de discuri Decca le

[202] https://en.wikipedia.org/wiki/People%27s_Songs#cite_note-PS1-1.

reziliază contractul, toate concertele lor sunt anulate peste tot în SUA (inclusiv în taberele de copii), posturilor de radio li se interzice difuzarea cântecelor lor. Se vor desființa în 1952. În 1955, Seeger refuză să răspundă temutei comisii politice atunci când a fost convocat (House Committee on Un-American Activities) și va fi condamnat. Dar, în același an 1955, situația se răstoarnă printr-o lovitură de teatru à la film de Frank Capra: cel care-i denunțase, un oarecare Harvey Matusow (fost angajat *People's Song*), publică o carte în care descrie, printre altele, cum a fost obligat de FBI să depună un denunț mincinos împotriva lui Pete Seeger (fapt care îl va costa pe el însuși trei ani de închisoare și apoi marginalizare totală). Titlul: „False Witness", Cameron & Kahn, 1955. Matusow a fost un comunist informator al FBI, editorii săi vor deveni la rândul lor ținte ale mccarthysmului.

De Crăciun, The Weavers rapid reînființați sunt invitați să dea un concert la Carnegie Hall din New York ce se va ține cu casa închisă, iar albumul live înregistrat atunci de casa de discuri Vanguard va cunoaște vânzări record. LP-ul „The Weavers at Carnegie Hall" a fost editat în 1957. Acesta a fost primul lor album live acolo – în 1960, tot casa Vanguard le editează un al doilea concert în aceeași sală, „The Weavers at Carnegie Hall Vol. 2". O națiune uluită nu reușea să înțeleagă cum folkistul falit Pete Seeger a sfârșit prin a învinge eminențele cenușii din Washington ale primei faze a Războiului Rece, devenind peste noapte o figură de marcă a contraculturii americane în cele mai dure ipostaze ale acesteia. A fost ceva, așa, ca un boxer tocat zdravăn în ring vreo zece reprize bune și făcut zdrențe dar care, trezindu-se „din pumn", își masacrează brusc adversarul cu o suită de lovituri ca la antrenamentul de sală, expediindu-l pe nefericit direct la spital. În 1962, când condamnarea sa va fi declarată neconstituțională și anulată,

Pete Seeger era deja o legendă cât se poate de vie a Americii. De-a lungul deceniilor, va apărea în peste o sută de filme documentare, poate cel mai important rămânând „Pete Seeger: The Power of Song" din 2007 în regia lui Jim Brown (film tv din seria PBS „American Masters").

Destinul trupei The Weavers a fost unul simbolic. În era mccarthystă, muzica folk purta „stigmatul" asocierii cu mișcările de stânga, ceea ce a însemnat trecerea ei în underground, fiind exclusă de oficialități din concerte, de la radiodifuzare, din școli și tabere școlare în care artiștii tolerați de Establishment apăreau frecvent. Efectul a fost acela că interpreții s-au refugiat în cluburi boeme și în campusurile universităților, devenite leagăne ale contraculturii beat. Curând, polii acestei contraculturi prind contur: Greenwich Village în New York, North Beach în San Francisco (loc în care beatnicii își vor declara în mod simbolic independența în fața oficialităților în 1955), campusurile puternicelor universități din Chicago, Boston, Denver, Berkeley. Alături de jazz, folkul protestatar devine a doua muzică a generației beat. Sociologii au subliniat că exact autoritățile americane au fost cele care au contribuit masiv la acest fenomen, prin interzicerea unor artiști de succes ca The Weavers, iar dacă acestă opresiune nu s-ar fi făcut simțită probabil că folkul nu ar fi avut o asemenea ascensiune. Astfel, artiști ca Odetta (1930-2008, proclamată „regina muzicii folk" de Martin Luther King)[203] sau Harry Belafonte cunosc un succes de casă fulminant, albumul celui din urmă din anul 1956 intitulat „Calypso" fiind primul disc de vinil LP din lume (de orice gen) ce se va vinde în peste un milion de exemplare într-un singur an. Stilul muzical

[203] https://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2008/12/03/AR2008120301887.html (material de presă *The Washington Post*).

afro-caraibean calypso, originar din Trinidad, va deveni atunci noua folie planetei (deşi pe album predomină, de fapt, un alt ritm al locului – mento). Albumul va ocupa locul 1 în Topul Billboard SUA pentru o incredibilă perioadă de 31 de săptămâni şi va sta în acel top timp de 99 săptămâni – asta, spre maxima iritare a Sudului segregaţionist.

Magnitudinea actelor acestor singer-songwriters stateunitensi ai Renaşterii Muzicii Folk Americane a fost pe măsura proiecţiei continentale a existenţelor lor. Iată o relatare despre Woody Guthrie făcută de Ramblin' Jack Elliott, pusă în dreptul anului 1961: Woody avea obiceiul ca, vorbind cu cineva la telefon, să lase în toiul discuţiei telefonul atârnând în fir, să-şi ia chitara din cui, să coboare în stradă lăsând uşa deschisă, să se refugieze în cel mai apropiat bar unde să cânte până în zori. Vorbind într-o zi la telefon cu Ramblin' Jack, a zbierat deodată: „Hei, noi stăm şi frecăm menta pe-aici şi nici nu de pasă că a izbucnit un război în Guatemala!", după care telefonul a fost lăsat să atârne. Dar, nu!, Woody nu şi-a luat chitara din cui şi nu s-a înfundat în primul bar ca să cânte până dimineaţă, aşa cum ştiau cu toţii că obişnuia: a coborât în stradă şi a făcut pur şi simplu autostopul până în Guatemala! Este vorba despre lungul Război Civil din Guatemala, 1960-1996 şi vestea despre atrocităţile comise de „guvernamentali" împotriva rebelilor stângişti făcuse deja înconjurul lumii. (De fapt, în acel război au existat abominabile crime contra umanităţii comise masiv de ambele părţi, ca de obicei în conflictele din America de Sud). Aceasta este o relatare din documentarul „The Ballad of Ramblin' Jack" din anul 2000, realizat de fiica sa, Aiyana Elliott. Pe coperta DVD-ului original, scrie următorul text: „După Woody Guthrie şi înainte de Bob Dylan a fost Ramblin' Jack". În documentar îi mai vedem pe Ramblin' Jack şi pe un

Bob Dylan în vârstă de 21 de ani hălăduind împreună prin America într-un autobuz, doar ei doi (în secvențele de arhivă din film, un foarte tânăr Bob conduce expert autobuzul pe străzile unei metropole). Și, cu toate că a arătat întreaga sa viață ca un cowboy rebel autentic, Ramblin' Jack Elliott s-a născut Elliot Charles Adnopoz în 1931 în Brooklyn, în familia unor evrei conservatori.

## 3.2 „Let's Rock'n'Roll!"

Un fragment dintr-un film artistic „de epocă" (Anii '40) arătând un copilaș negru cântând la pian cu virtuozitate o piesă bine ritmată a făcut, cu câțiva ani în urmă, înconjurul frenetic al Internetului. Motivul interesului special: mulți au crezut (în mod eronat) că este vorba despre o înregistrare inedită cu Little Richard, copil. În fapt, e vorba despre copilul-minune născut în 1938 Frank „Sugar Chile" Robinson (azi, un reputat pianist de jazz ajuns la vârsta senectuții). Fragmentul e o secvență din filmul de Hollywood „No Leave, No Love" din 1946, în regia lui Charles Martin, o comedie muzicală ce încerca să închidă rănile proaspete ale WW2. Piesa interpretată acolo de micuțul, simpaticul și talentatul *enfant prodige* de culoare (ce lovea clapele pianului și cu degețelele și cu pumnișorii) se numea „Caldonia", fusese compusă de Phil „Fleecie" Moore, făcea parte din stilul jump blues (care amesteca blues, jazz și boogie woogie, fiind precursorul rhythm'n'bluesului și, prin urmare, al rock'n'roll-ului), a fost înregistrată pentru prima dată în 1945 în versiunea primă a lui Louis Jordan (care a și făcut cântecul celebru) și a intrat în istoria muzicii în special pentru că, în același 1945, referindu-se la una dintre versiuni (cea a lui Erskine Hawkins) revista *Billboard* a folosit pentru prima dată expresia Rock And Roll (adeseori

grafiată Rock'N'Roll, uneori Rock & Roll): *„It's right rhythmic rock an roll music* [s. mea] *that provides plenty of inspiration for the jump in Phil Moore's Caldonia"*[204].

Pe 12 aprilie 1954, Bill Haley şi formaţia sa The Comets înregistrează în studiourile casei de discuri Decca din New York un cântec ce trece neobservat pe moment: „Rock Around The Clock", dar care, pus pe genericul filmului „Jungla de asfalt" de un an mai târziu, „a pus în mişcare boom-ul rock and roll"[205]. Noua muzică americană va cuceri fulgerător întreaga planetă. „Rock and Roll era tot ceea ce suburbanii Ani Cincizeci nu erau. În timp ce părinţii deceniului ascultau Frank Sinatra, Perry Como şi big band-uri, copiii lor se îndreptau către un nou ritm (*new beat*)[206]".

Reacţia disperată a „vechii gărzi" nu va întârzia să apară. Iată ce declara în 1957 megastarul pop Frank Sinatra, cântăreţul „oficial" al Mafiei Italiene din SUA: „Rock and Roll este cea mai brutală, urâtă, degenerată, vicioasă formă de expresie – obscenă, vicleană, cu adevărat murdară – un afrodisiac cu miros dezgustător şi muzica solemnă a oricărui delincvent cu favoriţi de pe faţa pământului"[207]. Aluzie străvezie la succesul fulminant, atunci de dată recentă, al lui Elvis Presley, care debutase sub semnul noii muzici, îşi arborase deja emblematicii săi favoriţi şi devenise „inamic public" al Establishment-ului, care se opintea din răsputeri să-l trimită la închisoare (!). Consider că merită

---

[204] În nr. din 21 aprilie 1945. Vezi un facsimil după articolul original – https://books.google.ro/books?id=oREEAAAAMBAJ&q=right+rhythmic+rock+and+roll+music&pg=PT65&redir_esc=y#v=snippet&q=right%20rhythmic%20rock%20and%20roll%20music&f=false.

[205] http://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc19751/ (audio în naraţiunea lui John Gilliland, autorul articolului „Hail, Hail, Rock 'n' Roll: The Rock Revolution Gets Underway").

[206] Idem.

[207] http://www.ushistory.org/us/53d.asp: (Frank Sinatra, 1957).

citate cuvintele și în original: „*Rock and roll is the most brutal, ugly, degenerate, vicious form of expression – lewd, sly, in plain fact, dirty – a rancid-smelling aphrodisiac and the martial music of every side-burned delinquent on the face of the earth*". Sinatra se luase astfel de braț cu J. Edgar Hoover, infamul director FBI, care, după un concert Elvis dintr-un oraș al statului Wisconsin, trimisese ziarului local spre publicare un mesaj urgent cu fraze de genul „*...Presley is a definitive danger to the security of the United States (...)*"[208]. Recentul film artistic biopic „Elvis" (2022, regia Baz Luhrman, cu Elvis interpetat de Austin Butler, iar managerul său, faimosul colonel Parker, de Tom Hanks) marșează pe acest aspect mai puțin fericit al vieții artistului, subliniind că acesta a scăpat de închisoare, la sugestia managerului său, doar prin efectuarea stagiului militar în RFG, dispărând doi ani din lumea muzicii.

Originile noului gen rock and roll sunt duble. Pe de o parte, artiștii de culoare precum Fats Domino, Little Richard, Chuck Berry evoluaseră (primii) către noile armonii dinspre blues și rhythm and blues; pe de alta, cei albi precum Bill Haley, Buddy Holly, Jerry Lee Lewis, Elvis Presley, Johnny Cash porniseră în aceeași direcție dinspre country and western (creând „pe drum" un stil intermediar numit rockabilly). În Anii Cincizeci, sălile americane de concerte erau segregate rasial, artiștii de culoare evoluând strict în circuitul lor iar cei albi într-unul paralel. Super-idoli ca Elvis Presley nu vor întârzia să apară, nu însă fără oarecare convulsii generate de contextul socio-politic propriu SUA. Iată cum și-a făcut Elvis prima sa înregistrare la de atunci

[208] Thomas Fench, „The FBI Files on Elvis Presley", 2001, pag. 19 (postată pe Scribd – https://ro.scribd.com/book/243757682/The-FBI-Files-on-Elvis-Presley). FBI nu l-a acuzat niciodată oficial pe Elvis, în pofida eforturilor directorului său. Pentru detalii vezi și https://academic-accelerator.com/encyclopedia/fbi-files-on-elvis-presley.

celebrele Sun Records din Memphis, în care a intrat în 5 iulie 1954 (avea 19 ani) ca un tânăr alb sărac pus în fața primului său act de profesionist. Mai făcuse acolo în prealabil două înregistrări particulare ca amator, acum era sub contract. Alesese un blues înregistrat deja în 1946 de un solist negru consacrat (Arthur „Big Boy" Crudup): „That's All Right (Mama)", pe care l-a lălăit inițial în mod tradițional. Într-o pauză de înregistrare, Elvis a început să se joace copilărește și să improvizeze blues-ul în noul stil rock and roll. Cei doi instrumentiști cu care venise (chitară și bas acustic) au început să se joace și ei, improvizând acum toți trei. Producătorul Sam Phillips, fondatorul Sun Studio și Sun Records din Memphis, prima casă de discuri a lui Elvis, i-a auzit din întâmplare și i-a pus să înregistreze melodia așa. S-a tras ca din concert, pe o singură bandă, fără mixaj. Astfel s-a născut una din legendele Secolului XX, dintr-o „prosteală" într-o pauză. O prosteală de antologie însă, care combina stilurile alb și negru de a face noua muzică într-o asemenea măsură, încât posturile de radio albe au refuzat difuzarea înregistrării încă necunoscutului solist pe motiv că suna prea „negru", iar stațiile populației de culoare pe motiv că suna prea „alb". Disk jockey-ii îi spuneau lui Phillips, figură deja consacrată, că dacă difuzează așa ceva vor fi goniți din oraș de albii rasiști. În urma primei difuzări, încep să curgă telefoanele și *dee-jay*-ul este obligat să redifuzeze cântecul lui Elvis de încă paisprezece ori simultan. Artistul e invitat urgent în studio pentru un interviu *on the air.* Ca să nu se vorbească direct despre rasa lui, a fost întrebat doar ce liceu a absolvit și astfel ascultătorii au putut deduce că e vorba despre un cântăreț alb. Melodia a fost lansată pe disc single câteva zile mai târziu, pe 19 iulie 1954 fără să devină însă imediat

un mare hit național, având pe fața B „Blue Moon of Kentucky" – ambele rămase peste decenii ca jaloane ale muzicii rock'n'roll.

Spre finele Anilor Cincizeci, rock and roll era deja consacrat și superstarurile noii muzici făceau demult legea prin vânzările colosale care reorientaseră atât piața, cât și (implicit) managementul producătorilor. Încă în 1956 își avusese premiera prima producție Hollywood din genul rock musical – „Rock Around The Clock", cu Bill Haley ca protagonist, pentru ca titlurile acestui nou gen să înceapă să curgă. În 1957 iese la public „Jailhouse Rock" cu Elvis Presley deja ca superstar și, din momentul în care acaparase industria filmică, genul rock and roll devenise suveran. Părea că lumea întreagă i se va așterne la picioare, dar anul 1959 aduce cu sine nori negri de furtună care zguduie rău de tot corabia. Februarie: Idolul Americii, Buddy Holly, împreună cu Ritchie Valens și un alt star, pier într-un accident de avion. Martie: Elvis pleacă în RFG pentru satisfacerea stagiului militar, cariera sa fiind astfel întreruptă doi ani. Octombrie: Little Richard se retrage din activitate ca să se facă predicator. Noiembrie: izbucnește Scandalul Payola, în care notorii promotori rock and roll sunt acuzați de dare de mită pentru promovarea propriilor staruri. Decembrie: Chuck Berry este arestat sub acuzația de relații sexuale cu minore (va petrece un an și jumătate în închisoare). *Bref*, 1959 a fost pentru rock and roll ceea ce 1970 a fost pentru rock (mor Janis Joplin și Jimi Hendrix, se desființează The Beatles etc.). În anul precedent, Jerry Lee Lewis provocase la rândul său un scandal de proporții (urmat de boicot) atunci când se căsătorie cu verișoara sa în vârstă de numai 13 ani. În anul următor, Eddie Cochran moare în accident de automobil. A fost o furtună chiar lungă.

Cu toate acestea, rock and roll a fost clasat doar ca un nou și spectaculos gen de muzică pop și cam atât. Contemporan cu

microcosmul beat, nu a stârnit interesul figurilor de marcă ale contraculturii respective. Muzica beatnicilor a rămas în primul rând jazzul cluburilor, dublat mai apoi de folkul protestatar al campusurilor universitare. Nu ne-a rămas niciun singur rockumentar de gradul 1 sau 2 din „stratosfera" rock'n'roll.

## 3.3 Supremație subculturală în *Mid Sixties*

Spre mijlocul deceniului, muzica rock începea să capete o certă supremație, încasată fiind ca epicentru al contraculturii, începând să evolueze şi să-şi afle calea originală, îndepărtându-se treptat de origini: blues, rhythm'n'blues şi rock'n'roll.. Nu mai puțin, genul folk era într-o situație similară, îndepărtându-se, la rândul său, de country pentru a-şi deschide propriul drum. Mapamondul, care urmărea atent fenomenul rock, nu părea să fie conştient că datorează noul gen muzical, ce devenea suveran fără rival, în primul rând spiritualității afro-americane din SUA. Într-adevăr, pe la cumpăna secolelor XIX-XX, negrii au început să cânte într-un mod propriu lor muzica country – şi aşa a apărut genul blues, cu două „leagăne" principale: New Orleans (Delta Blues) şi Chicago (Urban Blues). Și-a luat numele de la termenul „blue", desemnând (printre multe altele) o stare de spirit specială, decepție şi melancolie dimpreună – cuvânt intraductibil în română. Cineva din America l-a definit cam aşa: „un om bun care nu e în apele lui", *„a good man who's in a mood"*, pe spatele coperții unei colecții blues editată pe un vinil LP. Vezi titlul „Rhapsody in Blue" de George Gershwin, cât se poate de nefericit tradus în română prin „Rapsodia albastră". Mai corect ar fi „Rapsodia în albastru" – unde cuvântul în original are însă acel anume înțeles intraductibil. Sensul exact ar fi „Rapsodie în cheie melancolică" – dar cine

poate vehicula un atare titlu? Aşadar, o anume trăire intensă, o stare specială de spirit răsfrântă în muzică, pe care albii vor sfârşi prin a şi-o însuşi de la negri – părinţi absoluţi ai genului originar. Mai apoi, după WW1, negrii au început să cânte blues altfel, într-un nou mod, de asemenea propriu lor, pe ritm accentuat – şi aşa a apărut genul succesiv rhythm'n'blues. Iar după WW2, mecanica se repetă şi apare încă un gen, în succesiunea precedentelor – bombasticul rock'n'roll, zămislit tot de spiritualitatea în trombă a oamenilor de culoare. Dar cei din SUA, nu din restul Americilor – a fost un gen tributar, ca şi precendentele, paideumei acelora. O decadă mai târziu, în Early Sixties, s-a început să se cânte „cumva" ultimele două genuri şi aşa a apărut proto rockul (încă tributar bluesului, uneori numit blues rock, în special în Anglia) – moment din care intră şi albii în ecuaţie, masiv, inclusiv cei de peste Atlantic. În Mid Sixties, linia evolutivă se ramifică: negrii o vor cârmi în masă către soul şi funk, albii către acid rock, hard rock în Anii '70 şi finalmente heavy-metal în Anii '80. Decelăm două ramuri evolutive de elită, una către un elaborat prog rock în Early Seventies în Europa (dublat de eleganţa art rock în Anglia şi de microcosmul „creuzet" krautrock în fosta RFG). Şi de o minune culturală contemporană în SUA, un gen muzical integral tributar Psychedeliei Maxima rămas neegalat ca fenomen: idiomul jazz rock fusion. *„We loved Miles but we also loved Rolling Stones"*, va declara Larry Coryell[209], unul dintre primii care a avut revelaţia fuziunii. Un gen de confluenţă care, din nefericire, a ars cu flacără mare şi s-a consumat repede, de-a lungul Anilor '70. Aidoma prog rockului european. Aidoma acid rockului californian. Aidoma krautrock-ului „refegist". Să

[209] Din articolul „Fusion" din „The Oxford Companion to Jazz" (postat online integral în format pdf – https://archive.org/details/oxfordcompaniont00kirc).

nu trecem şi peste o altă ramură, o alta mai puțin fericită (zic eu, dar sunt subiectiv), către punk şi derivatele sale în *Late Seventies*. Apoi trash metal etc. – ca şi cum, din arborele genealogic al unui cavaler „fără frică şi fără prihană", ar fi evoluat în secole o ramură de lorzi şi o alta de briganzi, fiecare spectaculoasă în felul său.

Beatlemania ia în stăpânire planeta către Mid Sixties şi acesta a fost doar începutul, căci alte şi alte trupe britanice complet diferite ca sound şi mesaj de cele din Lumea Nouă (tributare fie acid rock, fie sunshine pop) vor seduce America în contextul aceluiaşi fenomen încă incipient: The Rolling Stones, The Who, azi uitații DC5 (Dave Clak Five), Animals, The Yardbirds, apoi Cream şi altele. Ca şi folkistul Donovan. Erau timpurile în care o apăruse mutație socio-culturală agresivă, insistentă şi generalizată numită The Swinging London, definită de revista *Time* în numărul rămas antologic din 15 aprilie 1966 în articolul „London, The Swinging City". Sau, cu nume mai mai amplu, The Swinging Sixties ce remodela universul cotidian britanic – în capitală în special, dar reverberând pretutindeni în Albion. Magnific surprinsă de Michelangelo Antonioni în filmul său de cult „Blow-Up" din 1966, era o schimbare a oamenilor tineri prin excelență, a acelor *baby boomers* care acaparaseră spațiul prin numărul lor mare şi intraseră în conflict „existentialist" cu bătrânii din jurul lor întorşi cu fața către trecut, pentru care traumele celui de-Al Doilea Război Mondial, a crizei de după şi a efortului epuizant cerut de relansarea economică din Anii '50 încă nu trecuseră. Se încetățenește termenul Youthquake, parafrază la *earthquake* – cutremur de pământ (a apărut primadată în 1965 în revista Vogue şi a fost declarat „cuvântul anului" de Oxford Dictionaries[210]).

[210] https://www.bbc.com/news/uk-42361859.

Schimbarea se ramifică și își construiește noi dogme proprii, subculturile britanice mod[211] și rockers[212] se ciocnesc violent - vezi filmul artistic „Quadrophenia" din 1979 despre violențele din Brighton din 1964, a cărui coloană sonoră a fost semnată The Who (după opera lor rock omonimă din 1973). Noul deceniu nu avea nimic din precedentul.

> „Când [totul] chiar a luat amploare a fost mijlocul anilor '60 – '65, pe-acolo. Și cred că au fost 2 sau 3 ani fabuloși în care a fost atât de incitant să participi la așa ceva... Pur și simplu, nu te puteai abține să nu te distrezi. Dacă ieșeai pe King's Road într-o sâmbătă după-masă, era acolo un sentiment împărtășit de toți că te aflai în locul potrivit la timpul potrivit. [Fenomenul] se manifesta în orice domeniu: modă, fotografie, dramaturgie, actorie, muzică și totul ieșea deodată la suprafață în același timp, în Londra."

Sunt cuvintele lui Tony King, manager The Rolling Stones, interviu din filmul documentar „25x5 – The Continuing Adventures of The Rolling Stones".

Revista *Queen*, practic dispărută[213], devine arbitrul internațional al modei, publicând seducătoare fotografii de mare artă. Supermodele ca Jean Shrimpton (supranumită „The Face Of The Sixties" și cel mai scump top-model al lumii în acea perioadă),- Verushka (Verushka von Lehndorff, născută în Prusia Orientală ocupată de sovietici după război, fiică a unui erou german al Rezistenței, cea care apare suveran în filmul „Blow-Up"), Twiggy (provenind din working-class și poreclită „The Queen of Mod", înnobilată de regina Angliei) ori Cathy McGowan (prezentatoarea emisiunii tv rock „Ready Steady Go!" – ce existat doar între 1963-1966, dar a generat un lanț de alte emisiuni similare în

---

[211] Formă a contraculturii britanice demarată la începutul Anilor '60 ai cărei adepți erau obsedați de aspectul vestimentar.

[212] Un alt subgrup al contraculturii britanice al Anilor '50-'70.

[213] Azi e cunoscută sub numele Harper's Bazaar, după fuzionarea din 1968.

diverse țări) – devin fulgerător vedetele arhipelagului și imediat apoi ale planetei, întrupând în inubliabile imagini de artă, pretutindeni în lumea „liberă", fenomenul The Swinging London robit de modă. (În special, fotografiile Verushkăi sunt uluitoare, ca cele apărute în ianuarie 1971 în revista *Playboy*.) Imaginea lor lua în stăpânire metropole îndepărtate precum Buenos Aires, Sydney ori Tokyo, vor așeza Londra în centrul lumii fashion. Ca urmare directă, mass-media americană declară celebră stradă pietonală din districtul Soho din Londra Carnaby Street (în mod tradițional plină de croitorii și mici magazine independente de piese și accesorii vestimentare) „centrul mondial al modei" – înfățișarea tinerilor transoceanici fiind modelată de starurile rock britanice și de adepții subculturii mod, frizurile à la Beatles și costumele lor negre cu cămașă albă și cravată îngustă multiplicându-se în progresie geometrică pe toate continentele locuite. Despre revista *Queen* de atunci să mai spunem că a înființat în 1964 primul radio-pirat din UK, Radio Caroline, amplasat pe o navă aflată în apele internaționale, care promova intens muzica rock, pe atunci cvasi-cenzurată de alde BBC Et Co. Alte și alte posturi-pirat nu vor întârzia să apară după același tipar (amplasate pe nave navigând de-a lungul țărmurilor, dar în afara apelor teritoriale), contrând dur Establishment-ul care intenționa să arunce rockul, muzica prin excelență a contraculturii, în con de umbră. Azi sunt uitate, dar în epocă au sucit la spate mâna autorităților (efectiv retrograde) și au deschis larg calea muzicii rock – datorită lor, posturile de radio licite au început să o difuzeze fără oprelişti. (Acțiune posibilă exclusiv în „Lagărul Capitalist", în cel socialist controlat de fosta URSS așa ceva frizând de-a dreptul genul science fiction.)

Mutația indusă în subconștientul colectiv de fenomenul The British Invasion era și una de substrat, nu numai de fațadă, întrucât formațiile americane de tip garage rock[214] au început să-și schimbe soundul sub influențele europene conjugate. Așa-numitul London Beat, pornind din cluburile de blues inițial tributare spritualității americane împrumutate anterior, își croise o cale proprie, având închis în el germenele revoluției mentalităților. Și muzica beat se întoarce acum peste ocean, acolo unde îi erau originile, spre a remodela rockul Lumii Noi, apoi va seduce progresiv planeta, dând mari bătăi de cap regimurilor dictatoriale și statelor polițienești de pretutindeni. Să nu uităm nicio clipă faptul că Jimi Hendrix fusese respins în 1965 de casele de discuri din New York doar pentru a deveni un an mai târziu vedeta cluburilor londoneze, după care se reîntoarce acasă spre a cuceri de acolo întrega Terra. „Primul val" al fenomenului The British Invasion din Mid Sixties a transmis un mesaj clar: rock'n'roll-ul, acel copil teribil al Americii Anilor 50, era de-acum o entitate artistică depășită. Nevoia unei arte muzicale noi și ai unor idoli noi, cu un altfel de discurs, se făcuse intens simțită într-o lume a freneticelor schimbări, cum erau cele din epocă. Apoi, *Late Sixties* și mai ales Early Seventies (ceea ce putem numi și Late Psychedelia) vor fi timpurile a ceea ce s-a numit „al doilea val" al invaziei subculturii rock dinspre Albion către Lumea Nouă, impunând nume ca Deep Purple, Led Zeppelin, The Black Sabbath, Uriah Heep, Free etc.

Fascinația acelor ani cruciali pentru replămădirea mentalităților omului din întreaga Lume Liberă (și mai apoi, de peste tot, cu un oarecare *delay*) este cu limpezime reflectată de valul de producții de film documentar rock apărute în ultimele decenii, totul

[214] Un rock primar și agresiv, considerat de unii ca proto-punk, practicat în SUA și Canada.

de gradul III, al căror șuvoi nu pare a seca. Pe măsură ce se pune tot mai mult spațiu temporal între cei de azi, viețuind globalizat și cei de atunci, explodând în destinele lor ades de supernovă, pe atât aviditatea de a-i aduce mai aproape de noi cei de azi prin film pe cei de ieri crește la rândul ei, exponential. Este aproape imposibil să „contabilizezi" zecile de titluri noi despre The Beatles, de exemplu, care apar anual, mai mult ori mai puțin importante, mai mult ori mai puțin distribuite, în țări mai mult ori mai puțin obscure, adunând material de arhivă (de preferință inedit, fie măcar și prin câteva fotografii descoperite cine-știe-cum sau cine-știe-pe-unde) ori interviuri cu supraviețuitorii acelui teribil creuzet sociouman care a fost Contracultura Anilor '60. Care supraviețuitori, se împuținează (dramatic) pe an ce trece.

## 3.4 Fenomenul The British Invasion, primul val

Impulsul primar al teribilei manii rock proprii Anilor Șaizeci îl putem decela în fenomenul numit The British Invasion dinspre mijlocul decadei, când rockul din Albion începea să capete pentru prima dată o supremație subculturală în America, depășind stadiul rock'n'roll-ului autohton închistat în propriile formule inevoluante. Anglia propunea un next level. Noii idoli ai erei vor purta supernume ca Beatles, Rolling Stones, Animals, Kinks, Dave Clark Five (DC5), Yardbirds sau Hermann's Hermits. Și, mulți alții, azi mai mult sau mai puțin uitați.

Totul pare să fi început odată cu seara zilei de 10 decembrie 1963, în care postul de televiziune CBS a transmis un reportaj despre Beatlemania, febră care care cuprinsese deja Marea Britanie și Europa de Vest. Muzica Beatles, abia apărută pe piață, încă nu se asculta în SUA. Văzând reportajul tv, o tânără de 14

ani i-a trimis unui disc jockey (Carrol James, jr.) al unui post de radio local o scrisoare în care îl întreba: „*Why can't we have music like that here in America?*" Drept răspuns, pe 17 decembrie disc jockey-ul o invită pe fată în studio şi, împreună, difuzează pentru prima data în SUA, la radio, un cântec The Beatles: „I Want To Hold Your Hand", un hit de top abia editat în Anglia pe un single (şi inclus apoi în albumul „Meet The Beatles") pe care amfitrionul i-l dedică live adolescentei. Astfel, Marsha Albert din Silver Spring, Maryland intră în istoria muzicii rock drept „*The Girl Who «Found» Beatles In US*"[215]. A doua zi, piesa apare în Billboard Top 100 direct pe locul 43 (deci, fără a urca de undeva de jos, ca de obicei). Producătorul Brian Epstein ceruse cuplului Lennon-McCartney să compună un cântec „gândindu-se la piaţa americană". După lansarea fabuloasă din Regatul Unit, single-ul avea în SUA o precomandă de un milion de unităţi. Magazinele de discuri sunt brusc sufocate cu cereri pe care nu le puteau onora, ceea ce crează nemulţumiri unei clientele consumiste răsfăţate, neobişnuită cu aşa ceva. Pe 26 decembrie, Capitol Records editează discul single în SUA, cu trei săptămâni înainte de programare. Elevii şi studenţii fiind în vacanţă, melodia se va răpândi fulgerător. În ianuarie 1964, „I Want To Hold Your Hand" ajunge pe locul 1 în Billboard, poziţie pe care o va ocupa timp de şapte săptămâni, rămânând în Billboard Top 100 timp de 15 săptămâni consecutiv. (În mod incredibil, va reveni în clasament în mai.) Pe 7 februarie, CBS prezintă un reportaj al aterizării formaţiei Beatles în America în acea după-amiază, corespondentul lor de la faţa locului spunând: „De data

[215] https://www.cbsnews.com/news/girl-who-found-beatles-in-us/ (material de presă CBS).

aceasta, Invazia Britanică poartă numele de cod Beatlemania"[216] – şi termenul devine consacrat. Peste două zile, „cei patru băieţi din Liverpool" apar tot la CBS în Ed Sullivan Show, înregistrând un năucitor market-share de 75%. Iar pe 4 aprilie 1964, primele cinci poziţii din Billboard Top 100 sunt ocupate de piese Beatles – fenomen rămas singular până azi în istoria muzicii pop/rock şi care este foarte puţin probabil să fie egalat vreodată.

Acesta a fost începutul, căci alte trupe britanice în afară de The Beatles vor seduce curând America în contextul aceluiaşi fenomen, în special The Who, Cream şi The Yardbirds alături de cele deja enumerate (ca şi folkistul iconic Donovan). British Invasion a transmis cu Primul său Val un mesaj clar: rock'n'roll-ul clasic american îmbătrânise prematur. Nevoia unui rock nou şi a unor noi idoli se făcuse intens simţită şi Albionul bătea tare cu pumnii în uşă.

„Capii de serie" ai Primului Val au rămas, după mai bine de o jumătate de secol, The Beatles şi The Rolling Stones. În legătură cu primii, ar fi de spus doar atât: peste un miliard. La atât estimează The Guinness Book Of Records numărul unităţilor de tot felul vândute de cel mai celebru grup al istoriei muzicii rock (inclus de revista *Time* în lista The 20th Century's 100 Most Influential People). Discuri de vinil, casete audio, cd-uri, video-discuri, casete video, DVD-uri – muzică şi cinema. Au avut cele mai multe hituri pe locul 1 în topurile de pe întreaga planetă (numai în SUA 20), au stat cele mai multe zile/săptămâni în vârf dintre toţi, rămân peste decenii cel mai bine vândut brand pop din istoria SUA şi au până azi cele mai multe albume clasate nr. 1 în topul britanic (în cei aproape şapte ani de existenţă editorială,

[216] Reportaj CBS de Walter Kronkite: „The British invasion this time goes by the code name Beatlemania" – https://historyfacts.com/arts-culture/article/5-fab-facts-about-musics-british-invasion/.

au stat în total 59 de săptămâni pe locul 1 britanic la categoria single și 116 săptămâni la categoria LP). Recorduri care, toate, este puțin probabil că vor fi depășite vreodată. S-au înființat în 1960 și s-au desființat în 1970, punctând astfel deceniile, numai ca să rămână în istorie ca „nava amiral" a contraculturii Anilor '60 – nu arar numită Epoca Beatles în țări de altă cultură decât cea anglo-saxonă. Regina Elisabeta a II-a i-a înnobilat în 1965, la jumătatea drumului lor, pentru redresarea balanței comerciale a Marii Britanii prin vânzarea de discuri de vinil și filme – iar mulți dintre conservatori și-au depus atunci în semn de protest însemnele nobile dobândite la rându-le. Pentru ei s-a inventat termenul Beatlemania, fiind al doilea caz de acest fel în istoria muzicii – după Lisztomania secolului XIX. Promotorul rock Andi Lothian ar fi cel care a lansat termenul, publicat pentru prima oară într-un articol din *Daily Mirror* în 15 oct. 1963, termen ce va cuceri în scurt timp planeta. Totul s-a petrecut în timpul unui turneu The Beatles din Scoția, în preziua unui concert din orășelul Cheltenham. Textul din ziar suna așa: „BEATLEMANIA! Se întâmplă peste tot... până și în amorțitul Cheltenham!". Două poze cu tinere isterizate în timpul concertelor însoțeau textul.[217]

Cât despre Stones, nimic nu a stat în calea ascensiunii lor fulminante, nici măcar prigoana împotriva lor, orchestrată de cei care-i considerau, în mod gratuit, sataniști – în 1967 vor scoate albumul intitulat „Their Satanic Majesties Request", care însă nu avea nimic de artă satanică în conținut. Superhitul „Sympathy For The Devil", inclus în albumul următor „Beggar's Banquet" din 1968, va contribui la falsa imagine. Un alt fenomen atins de unicitate în microcosmul rock, s-au constituit într-unul din

[217] http://www.beatlesbible.com/1963/11/01/live-odeon-cinema-cheltenham/ (fotocopii ale articolului).

simbolurile de marcă ale Anilor '60 și vor străbate deceniile cruciale. (În 3 iulie 1969, membrul fondator Brian Jones moare în condiții suspecte și va fi înlocuit cu chitaristul Mick Taylor. Acesta părăsește grupul în 1974 optând pentru o carieră solo à la Eric Clapton, niciodată realizată, și va fi înlocuit cu Ron Wood. Basistul Bill Wyman, membru fondator, părăsește la rândul său formația în 1992, colaborând de atunci ocazional.) Începând cu „Beggars's Banquet" din 1968 și până la „A Bigger Bang" din 2005, toate albumele lor de studio, 16 la număr, vor obține fără excepție discul de platină. Vor lansa în Anii '70 o suită de nu mai puțin de opt albume consecutive (începută în 1972 cu dublul LP „Exile On Main Street") care ajung unul după altul pe locul 1 în topul britanic. Două stări de fapte care, și ele la rândul lor, e puțin probabil că vor mai fi întâlnite vreodată. Au refuzat cu furie să se desprindă de Psychedelia și sunt singura formație de muzică rock a lumii existentă fără întrerupere din 1962 până azi. Au vândut peste 200 de milioane de albume, iar vânzările continuă, ca și activitatea lor creatoare întinsă pe mai bine de o jumătate de secol. The Beatles au vândut peste 300 de milioane de albume (o parte doar a tuturor unităților comercializate) și e puțin probabil că vor fi vreodată depășiți în sfera muzicii rock (vânzările continuă și în cazul lor). The Stones au inspirat școli de film dintre cele mai diverse, fiind „subiecții" unei lungi și fascinante suite eterogene care pornește din chiar miezul curentului direct cinema, din Mid Sixties, trecând prin cinematograful de avangardă al unui Jean-Luc Godard, dominând înregistrările pretențioase ale megaconcertelor glam demarate în Anii '70, poposind în documentarul-frescă de foarte-lung-metraj al noului secol destinat unui public tânăr ce nu-i apucase live în tinerețile lor („The Rolling Stones: Just For The

Record" din 2002 în regia lui Steven Vorsburgh are o durată totală de 410 minute, fiind comercializat pe 5 DVD-uri – câte unul pentru fiecare decadă de activitate). O filmografie rămasă încă deschisă în care au apucat să semneze câteva dintre cele mai sonore nume de regizori ale istoriei filmului (Jean-Luc Godard, Albert și David Mysles, Martin Scorsese, Peter Whitehead etc.). Trei cântece de-ale lor au dat titlurile unor filme documentare, capodopere (sau aproape) ale curentelor înrudite direct cinema și cinéma-vérité: „Sympathy For The Devil", „Gimme Shelter" și „Cocksucker Blues"[218].

## 3.5 Idiomul Acid Rock

Muzica folk, fructificatoare a filonului tradițional, începea să-și creeze un circuit propriu în cele două epicentre ale contraculturii statenitense – New York și San Francisco, mai exact Greenwich Village și Berkeley University. Aceasta din urmă avea două cafenele amenajate în ambianță zisă (încă) beat care sponsorizau sistematic concertele – Cabale Creamery și, mai apoi, Jabberwock. Începând din 1963, în prima se stabilește un soi de identitate „tribală" între membrii unei comunități alcătuită din vreo cincizeci de oameni, care participau nopțile la ceremonii cu substanțe halucinogene proprii culturii amerindiene, conduși de unul dintre co-proprietarii cafenelei, influentul proto-hippie Chandler A. Laughlin, III – va ajunge renumit disc jockey și *radio star* (comentator de știri) în Anii '70, personalitate de forță a contraculturii din California (a fost mai cunoscut sub pseudonimul Travus T. Hipp și a trăit între 1938-2012). Incitantele experiențe psihedelice (bazate pe folosirea unui cactus numit peyote) erau

[218] Vezi 6.1.2, 6.1.3 și 6.1.4.

amalgamate cu valorile spirituale ale culturii primitive generatoare de mister și exotism metafizic, cimentând ideea de comunitate a practicanților. În vara lui 1965, comunitatea cu pricina demarează o aventură culturală temerară, de mare răsunet în epocă, ce va purta numele The Red Dog Experience. Migrând spre orașul-fantomă Virginia City din Deșertul Nevada, vor restaura acolo The Red Dog Saloon, care va deveni epicentrul fenomenului pe care l-au generat, considerat de unii (în mod discutabil) ca locul în care s-a născut contracultura hippie. Într-o ambianță western complet restaurată, evocând zilele cuceririi și colonizării Vestului Sălbatic, dar și civilizația nativă amerindiană totodată, trupe încă necunoscute din universul rockului pe cale de a deveni (și el) psihedelic vor cânta acolo într-o până atunci inimaginabilă comuniune cu auditoriul generată de experiențele stărilor de conștiență alternative împinse până la extrem, încât, la un moment dat nu mai existau delimitări clare între unii și alții. Spectacole de lumină tip liquid light show sau proiecții de film direct peste formația ce cânta în spațiul scenic improvizat însoțeau invariabil din 1966 concertele unor nume ca Big Brother and the Holding Company, Jefferson Airplane, Quicksilver Messenger Service, Grateful Dead (încă sub numele lor inițial The Warlocks). Dar, în primul rând, influenta formație de atunci – practic, a locului – The Charlatans (azi uitată, a nu fi confundați cu formația engleză cu același nume, înființată în Anii '80). Și alții. În scurta lor biografie de pe Allmusic semnată de Richie Unterbeger, acești The Charlatans sunt creditați cu demararea fenomenului rock psihedelic din Haight-Ashbury.[219] Apar acum acolo primii hippie americani caracteristici, purtând plete și bărbi,

[219] https://www.allmusic.com/artist/mn0000805332/biography: *„The San Francisco-based Charlatans have been widely credited as starting the Haight-Ashbury psychedelic scene".*

îmbrăcați (deocamdată) în costume tradiționale western, de coloniști și de indieni, fapt care le conferea un aer cu totul insolit. Unii rockeri au păstrat peste ani vestimentația reiterată tip Red Dog Saloon, cel puțin în timpul concertelor și în fotografiile de pe coperțile discurilor de vinil – The Charlatans apar tot astfel pe coperta singurului lor LP de folk rock psihedelic, lansat în 1969 (dar cu o componență masiv schimbată față de zilele Red Dog Saloon și cu un sound de studio „cumințel"). Owsley Stanley, chimistul care făcea LSD în Berkeley și care participase activ la „testele cu acid" ale lui Ken Kesey[220], era din nou „cheie de boltă" și la Red Dog Saloon – martorul înfloririi mișcării hippie *in nuce*. Uneori, poate fără să vrea, poate cu intenție, trupele urcau pe scenă sub imperiul LSD-ului, cum de altfel le era și asistența – din nou, The Charlatans sunt creditați ca fiind primii.

Ajunși mai apoi la San Francisco, câțiva din cei de la Red Dog Saloon au creat după modelul cunoscut lor o comunitate pe care au numit-o The Family Dog. (A nu se confunda cu trupa rock britanică The Family Dogg [sic!], încă activă.) Ca urmare directă a experiențelor din Nevada, nucleul va organiza primul festival de muzică rock din istorie, pe 16 octombrie 1965, la care au luat parte circa o mie dintre primii hippies. A fost intitulat A Tribute To Dr. Strange și au cântat Jefferson Airplane, The Great Society, The Charlatans, The Marbles, a fost acolo și popularul disc jockey Russ The Moose Syracuse. Alte două evenimene similare vor fi organizate în cursul anului, atrăgând tot mai mulți tineri de pretutindeni. Pentru ca, în 21-23 ianuarie 1966, să fie organizat The Trips Festival – cel mai important eveniment psihedelic de până atunci, la care au asistat zece mii de tineri, ținut cu casa închisă și cu mii de doritori întorși de la intrare în fiecare pentru că

[220] Vezi 1.5.

nu mai erau bilete. (Vezi documentarul „The Trips Festival" din 2007, regia Eric Christensen, nu e listat pe IMDb.) La concertele Grateful Dead şi Big Brother and the Holding Company din 22 ianuarie s-a împărţit punch îmbibat cu LSD miilor de spectatori în timp ce se derula cel mai bine pus la punct *liquid light show* de până atunci, totul creând o stare de graţie colectivă care a fost sufletul mişcării hippie din anii începuturilor. Tehnica „spectacolelor de lumină lichidă" proprii erei fusese dezvoltată în Mid Sixties pe ambele maluri ale Atlanticului – cristale colorate erau prinse între două sticle într-o baie de ulei şi alcool ca într-un filtru ce se punea în faţa proiectorului şi, sub influenţa căldurii lămpii, cristalele se mişcau aleatoriu compunând jocuri de lumini halucinogene, aidoma viziunilor induse de consumul de LSD. Se mai făceau şi proiecţii de film direct peste scena pe care evoluau protagonişti serii, astfel încât putem vorbi despre veritabile spectacole multi-media, adeseori îmbogăţite cu momente de poezie, improvizaţii teatrale sau dans, într-o eră edenică a muzicii rock şi a spectacolelor acesteia. Ben Van Meter va crea acum „lisergicul" său film experimental „Acid Mantra, or Rebirth of a Nation"[221]. Despre Red Dog Saloon şi urmarea acestuia, The Family Dog, vezi rockumentarul de gradul 3 (pe 4!) „The Lifes And Times Of The Red Dog Saloon" din 2005 în regia lui Mary Works, una dintre promotoare (cunoscut şi sub titlul alternativ „Rocking at the Red Dog: The Dawn of Psychedelic Rock"). Din păcate, materialul de arhivă lipseşte aici aproape complet, filmul de 91 minute este construit preponderent din interviuri contemporane ale martorilor de atunci, fragmente cu doar puţine fotografii (şi cam aceleaşi, repetate). De aceea e cumva greu de categorisit, gravitează undeva între gradele 3 şi 4, mai spre ultimul.

[221] Vezi 4.7.

Începând cu 1966, grupul The Family Dog va organiza în mod regulat concerte de acest fel în două săli devenite legendare: Avalon Ballroom condusă de promotorul Chet Helms (1942-2005, adesea numit „părintele [fenomenului] The Summer of Love" - vezi și 1.6.) și Fillmore Auditorium condusă de promotorul Bill Graham[222] (1931-1991). Cei doi vor începe ca prieteni și vor sfârși curând ca dușmani, atunci când economia de piață va contamina universul edenic hippie. Chet Helms abandonase studiile universitare din Texas (unde o întâlnise pe Janis Joplin) și, influențat de Kerouac, o pornise hai-hui prin America lăsându-și părul să crească liber, pentru ca în 1962 să descindă în San Francisco - a fost printre primii dintre hippies. Bill Graham era un evreu orfan care scăpase în mod dramatic de Holocaust, ajungând de copil în America, ocupându-se inițial de impresariat artistic. În 1966, ceea ce începuse cu un an înainte în Deșertul Nevada, la Red Dog Saloon din Virginia City, înflorea în plină splendoare la San Francisco, dobândind proporții din ce în ce mai mari și încetând să fie un fenomen pentru doar câțiva inițiați: experiențele psihedelice, rockul psihedelic, costumația caracteristică îndreptată către originile Vestului Sălbatic. Punctul culminant a fost atunci când Teatrul Fox a dat faliment și hippioții au cumpărat întreg stocul de costume, pe care le-au purtat cu voluptate pe străzi și pe la concertele devenite acum săptămânale. „Dansau întreaga noapte orgiastic, spontan, complet liber"[223].

„În afară de muzica lor, [hippies] nu dădeau doi bani pe aprobările lumii normale"[224]. Sunt cuvinte scrise în 25 iunie 1967 de Herb Caen, notoriul ziarist din San Francisco al Anilor '60. Fusese

---

[222] Vezi 8.8.

[223] Articol din *San Francisco Chronicle* de Ralph G. Gleason, vezi și filmul „The Lifes And Times Of The Red Dog Saloon".

[224] http://www.sfgate.com/entertainment/article/Small-thoughts-at-large-3230818.php.

contactat de o mare publicație să afle de ce acești oameni noi, originali, rebeli sunt atrași de San Francisco în particular. A refuzat oferta respectivă, în schimb a scris constant pentru ziarul său San Francisco Chronicle, intervievând sute de tineri tineri din Haight-Ashbury District în timpul fenomenului The Summer Of Love, cuantificând în materiale de presă crezul unei generații spontanee dinamizate de o uriașă energie specifică, Într-adevăr, puține decade în istoria Secolului XX au cunoscut o atât de mare influență a muzicii asupra determinării acțiunilor unei contraculturi ca Anii Șaizeci. Dacă deceniul precedent adusese cu sine revoluția Rock'n'Roll, după era muzicii psihedelice vor urma contraculturile hard rock, punk, new wave și heavy metal care își vor avea „vibrațiile" lor inconfundabile; dar nici una dintre aceste forme anterioare ori ulterioare ale contraculturii nu va avea tăria de a-și construi propriul Woodstock – emblema suverană a erei numită generic hippie. În numeroasele lor întâlniri cu altfel de oameni, pe care, conform vocației lor „apostolice", le vânau cu predilecție, hippies aveau în primul rând două reacții stereotipe: să-i convingă pe „normali" (numiți de ei *„straights"* sau *„squares"*) să accepte o experiență psihedelică de tip LSD și să asculte muzică rock. Adică, muzica lor, a celor ce-au construit Psychedelia. Pentru că rockul fusese alături de primele experiențe psihedelice, cu care se contopise de la bun început, numai pentru a se reîncarna curând într-o formă inedită plămădită de viziunile transcendentale, onirice, induse de „acid". Dacă la experiențele Acid Tests organizate de Ken Kesey și Merry Pranksters muzica a fost suportul pe care era așezat testul propriu-zis (să nu uităm că era dublată în combinație de spectacolul vizual de lumini și proiecții), la Red Dog Saloon ea devine demersul principal care dezlănțuie aventura – LSD-ul fiind acolo elementul subtil, eteric

care coagula spectacolul propriu-zis. În prima instanță, LSD-ul a clamat muzica rock; în cea de-a doua, muzica rock a invocat LSD-ul. De altfel, nu va trece mult până când expresiile psych[e-delic] rock ori acid rock vor prinde teren, pentru a defini în cel mai succinct mod cu putință, prin gen proxim și diferență specifică, muzica unei generații extrem-contestatare, modul ei de a fi și de a înțelege lumea, alteritatea mentală provocată de drog și societatea alternativă pe care o imaginaseră. Pe scena hippie din San Francisco dezvoltată cu începere din 1965 și până la The Summer of Love, cele două date fundamentale deveniseră deja inseparabile. Dublate de un al treilea – amorul liber, *free sex*. Expresia care le-a adunat pe tustrele laolaltă și a parcurs semantic deceniile, cu funcție de slogan al erei, este: *Sex, Drugs'N'Rock'N'Roll.*

Cei care au curiozitatea să compare înregistrările de studio ale unor piese editate pe vinil de trupe de vârf din Mid Sixties cu înregistrările aceloraşi piese interpretate de aceleași trupe făcute în timpul unor concerte ținute în *Late Sixties*[225], vor constata că armoniile săltărețe și simpliste ale rockului de până atunci făcuseră loc unui tempo mai lent, unor interminabile solouri de chitară electrică, efecte adăugate electronic (cum ar fi reverbul accentuat), neașteptate inserții de instrumente exotice, intervenții vocale suplimentare, percuție auxiliară și solouri lungi de tobe. Cuvintele acum erau răzlețite prin instrumentația care acaparase totul, uneori dispărute complet, iar versurile care apăreau în muzica astfel plămădită erau de cele mai multe ori viziuni suprarealiste. Stranii pasaje din melodiile și incantațiile arhetipale (celtice, amerindiene) se insinuau în discursul muzical, accentuând senzația de transă, de atmosferă

[225] Inițial difuzate sub forma unor discuri-pirat, acestea încep să devină din ce în ce mai mult editate de casele producătoare și să fie adăugate discografiilor oficiale ale formațiilor ori interpreților (adeseori post-mortem).

hipnotică. Plaja dintre rock și folk începea să se îngusteze, uneori dispărând complet pentru a reapărea apoi, ca într-o mișcare de flux-reflux. Părea că lumea de dincolo își deschisese zăgazurile și cursese peste lumea de dincoace, împreunându-se una cu alta, că vocile sferelor din înalturi începuseră să le șoptească muritorilor imnuri în limbile lor celeste în timp ce-i levitau peste munți croiți din valuri și oceane săpate în stânci, că Veșnicele Plaiuri Ale Vânătoarei înghițiseră parkingurile și supermarketurile la climaxul unei aurore boreale.

Curând, albumele de studio au început să fie compuse în acest trend, unele din ele rămase antologice. Rock'n'roll-ul Anilor '50 devenise o muzică pentru copii.

## 3.6 „Woodstock Nation"

Invenția „absolută" a Erei Psihedelice (și, ades, chiar emblema acesteia) este mega-festivalul rock, inexistent până atunci. Dacă generația rock-and-roll precedentă nu cunoscuse nici măcar unul singur (deși existau deja festivaluri de jazz și folk), expresia demult consacrată „Generația Woodstock" (o traducere aproximativă a intraductibilei „*The Woodstock Nation*") nu mai are astăzi nevoie de explicații. Locul nașterii: San Francisco. În 1966 și prima parte a lui 1967, emergența rockului psihedelic în spațiul geografic numit Bay Area (San Francisco Bay Area, alcătuit din nouă comitate din jurul metropolei San Francisco, hub al contraculturii Anilor 50-70) a generat ideea organizării în premieră a unui mare festival rock, emanată din primele experimente de acest gen din lume. Astfel, după o serie de concerte (unele în aer liber) cu trupe celebre, apare în octombrie '65 acel insolit eveniment rock lung de o zi numit A Tribute to Dr. Strange

(erou Marvel Comics lansat în 1963), organizat de Family Dog[226], unde cântă în premieră nou-înființat trupă Jefferson Airplane. alături de alții. Impactul a fost atât de puternic încât, peste doar trei săptămâni, apare un eveniment similar: A Tribute To Sparkle Plenty (personaj din seria de benzi desenate „Dick Tracy"). Și, imediat după, A Tribute to Ming the Merciless (personaj din seria de benzi desenate „Flash Gordon"), unde cântă, alături de alții, nou-înființata trupă Frank Zappa's Mothers Of Invention. Cursul era ireversibil: *„By early January '66 ballrooms like the Fillmore, the Avalon, Winterland, Carousel (renamed Fillmore West) and others had become regular meeting places for music and acid"*[227]. Apoi, se scrie istorie cu majusculă pe 21-23 ianuarie 1966 când, în contextul Acid Tests ale lui Ken Kesey, are loc The Trips Festival[228]. În urma „tatonărilor" anterioare apare Fantasy Fair and Magic Mountain Festival pe 10-11 iunie 1967, cel care efectiv a anticipat tot ce avea să urmeze. Pentru prima dată, The Hell's Angels au asigurat aici „ordinea", deși, pentru început, doar neoficial – întârziații au putut ajunge atunci la festival călare pe motocicletele acestora. (Dar, despre asigurarea „ordinii" de către Hell's Angels, vezi 6.1.3.)

Cum vedem, ideea de mega-festival rock a apărut din „filosofia" bulgărelui de zăpadă rostogolit de la creștetul muntelui spre poale. Pentru că, un megaeveniment era pe cale să apară, unul care avea să schimbe totul în muzica pop. Un grup de inițiativă s-a format pentru asta, alcătuit din producători muzicali de vârf ai momentului (solistul John Phillips de la trupa The Mamas And The Papas, producătorul Lou Adler, publicistul Derek

---

[226] Vezi mai sus 3.4.

[227] https://ampopmusic.com/topic/ch-10-rock-festivals-the-rise-and-fall-of-music-peace-and-love.

[228] Vezi 4.7, 10.1.

Taylor etc.). Locația a fost aleasă la Monterey, un încântător orășel istoric așezat pe malul oceanului la mijlocul Californiei, deci la distanță egală între San Francisco și Los Angeles, una dintre mize fiind concilierea muzicienilor rock din cele două metropole, măcinați de rivalități și disensiuni artistice – Frank Zappa, de exemplu, îi minimaliza de la el, din L.A., pe Grateful Dead și alții asemenea din S.F. Apoi, Monterey era locul unui festival anual de jazz și se organizase și unul de folk nu cu mult timp în urmă în apropiere (Big Sur Folk Festival, între 1964-1971[229]), așa că s-a considerat oportun ca rockul să accceadă pe culoarul deja creat și să fie validat în mod simbolic în fața unei mari audiențe alături de alte genuri muzicale deja consacrate. Evenimentul va intra în istorie cu numele Monterey International Pop Music Festival și se dorea, totodată, unul multicultural și multietnic, alături de rock urmând a fi prezentată muzică folk, blues, rhythm'n'blues și soul dar și cea indiană, atât de îndrăgită în eră.

Febra organizării se instalează și staff-ul festivalului realizează proiectul în doar șapte săptămâni, lucru cu totul ieșit din comun ținându-se cont de amploarea evenimentului. Se asigură *„the best in everything"* – echipament de amplificare a sunetului, facilități pentru mâncare și dormit, transport la fața locului. S-a instituit până și o clinică de prim ajutor, pentru asistență medicală în special în ceea ce privea consumul de droguri – toate acestea nefiind luate în calcul de organizatori la festivalurile de jazz și folk precedente. Nu se dorea cu această ocazie niciun fel de incident neplăcut care să abată atenția publicului de la muzică. Toți artiștii urmau să cânte pe gratis, banii obținuți din bilete fiind donați unor instituții de caritate. (Ravi Shankar a fost singurul care a avut un contract. Country Joe and The Fish au

[229] Vezi 7.5.

fost plătiți ulterior din încasările filmului documentar despre festival.) Epocalul film documentar despre festival („Monterey Pop", în regia lui D.A. Pennebaker)[230] urma să fie făcut cu ajutorul unor aparate pe 16 mm de ultimă generație iar sunetul captat de cel mai bun studio mobil al momentului, pe benzi cu opt piste (Wally Heider's Mobile Studio; începând cu 1969, inginerul de sunet Wally Heider[231] va înființa în S.F. studioul fix care există până azi.) S-a remarcat mai târziu că aproape toate problemele ivite în calea organizării au fost în premieră – până și amplasarea toaletelor, inspectate meticulos de Eric Burdon, solistul trupei engleze The Animals (au cântat în festival sub numele de Eric Burdon & The Animals, fiind, practic, al doilea grup – The Animals originar sucombase în 1966).

Au mai fost invitate la Monterey Pop și trupe din Chicago, New York, Memphis, Africa de Sud și, desigur, din Anglia, plătindu-se astfel tribut fenomenului The British Invasion. Eric Burdon and The Animals erau intens așteptați de public, solistul fiind un adulator al celor care se întâmplau la San Francisco (vezi piesa „San Franciscan Nights" pe care o va lansa în octombrie același an, pe albumul „Winds Of Change", compoziție colectivă Eric Burdon & The Animals). Beatles nu au participat, dar se pare c-ar fi ajutat de la distanță la organizarea festivalului. The Who erau foarte cunoscuți în Marea Britanie, dar nu și în SUA; până la acest festival, când statutul lor de supertrupă se extinde și peste ocean. Jimi Hendrix devenise și el faimos în cluburile din Londra, nefiind însă cunoscut încă în propria lui țară (producătorii din New York îl trimiseseră „la plimbare" în 1965 cu înregistrările lui, după care, supărat, trecuse Atlanticul).

---

[230] Vezi 7.2.

[231] 1922-1989.

Nici Rolling Stones nu au putut participa, întrucât Mick Jagger şi Keith Richards erau în proces pentru posesie de droguri, dar chitaristul şi co-fondatorul Brian Jones a fost cel care s-a urcat pe scena festivalului ca să-l prezinte publicului pe Jimi Hendrix. (Vor trece doi ani până când Rolling Stones vor concerta în SUA, fapt pe care şi-l doreau mult; Brian Jones însă va fi atunci mort şi înlocuit cu Mick Taylor.) Organizatorii întâmpinaseră însă oprelişti neaşteptate din partea oficialităţilor: starului folk Donovan i se refuzase viza de acces în SUA din cauza unei arestări pentru droguri din 1966, iar The Kinks nu au primit viză de lucru din cauza unei dispute a lor cu Federaţia Muzicienilor Americani. Managerul supertrupei Cream, un australian devenit ulterior faimos, Robert Colin Stigwood[232], nu a acceptat invitaţia, aşteptând un eveniment „mai important" pentru un debut american (Eric Clapton va regreta mai târziu decizia eronată).

Monterey Pop s-a dovedit, finalmente, a fi exact ceea ce se dorea şi se aştepta cu ardoare: un regal suveran al muzicii rock, o oază a păcii şi iubirii, un templu al Psychedeliei în care au intrat două sute de mii de tineri sosiţi, ca niciodată până atunci, de peste tot. Organizatorul principal Lou Adler va relata mai târziu:

> „Securitatea noastră colabora cu Poliţia din Monterey. Forţele locale de asigurare a ordinii nu se aşteptau nicidecum să-i placă pe oamenii cu care urmau să intre în contact, atât de mult pe cât au făcut-o până la urmă. Nu se aşteptau ca spiritul Muzicii, Iubirii şi Florilor să acapareze totul până într-acolo încât ei să accepte să fie împodobiţi cu ghirlande de flori"[233].

Eric Burdon va lansa în acelaşi an 1967 un hit de top pe disc single numit „Monterey", în care va cita un vers dintr-o piesă

[232] 1934-2014.

[233] https://www.npr.org/2017/06/15/532978213/a-look-back-at-monterey-pop-50-years-later.

a formației The Byrds: *„I think that maybe I'm dreaming!"*. În acel cântec, Eric va evoca unele concerte din festival (The Byrds, Jefferson Airplane, Jimi Hendrix Experience, Ravi Shankar, The Who, Grateful Dead etc.) folosind instrumente cu care să imite stilul interpreților. Îl va evoca și pe Brian Jones de la Rolling Stones: *„His Majesty Prince Jones smiled as he moved among the crowd"*.

După Monterey, reflectat și în filmul proiectat în sălile de cinema din întreaga Lume Liberă, febra megafestivalurilor rock ca cuprinde exploziv mai întâi SUA, mai apoi UK și Europa, după care întreg mapamondul. Va genera două reacții de grup antagonice, pe care eu le numesc Efectul Monterey și Efectul Anti-Monterey. Și va consacra și Metoda Pennebaker în rockumentare.[234]

Dacă Monterey International Pop Festival a fost o lumină, a existat însă și tristul revers al medaliei, un eveniment rock rămas în istorie ca reper al întunericului Erei Psihedelice: Altamond Speedway Free Festival[235], organizat în Nordul Californiei în 6 decembrie 1969. Pentru că nu a fost efectiv un festival ci, practic, un concert al mai multor trupe întins pe durata unei jumătăți de zi, mai e cunoscut sub titlul alternativ Altamont Free Concert. Plănuit de Rolling Stones cu ocazia turneului lor american, trebuia inițial să se țină în Golden Gate Park din San Francisco, dorindu-se un „West Woodstock" (festivalul zis de la Woodstock avusese loc cu patru luni mai înainte și devenise deja eveniment planetar). Primăria nu a eliberat însă autorizație. S-a optat pentru o altă locație, un circuit de automobilism numit Sears Point Raceway, dar și această locație a căzut. În fine, a treia a fost cea finală, tot pe un circuit automobilistic californian ce va da numele

[234] Vei 7.2.

[235] Vezi 6.1.3.

concertului. Aceste schimbări vor conduce la erori majore de organizare (absența toaletelor mobile, a corturilor medicale etc.), iar violențele izbucnite acolo au înnegurat totul. Cea mai mare greșeală a fost însă solicitarea asigurării securității scenei propriu-zise de către Hell's Angels Motorcycle Club, cei considerați „frații din afara legii ai contraculturii"[236], conducând motociclete Harley-Davidson spre spaima autorităților și a cetățenilor liniștiți. FBI îi clasase printre cele patru mari organizații criminale camuflate în cluburi de motociclism (pe atunci Hell's Angels, Outlaws MC, Bandidos și Pagans), imputându-le violența extremă și gratuită, traficul de droguri și mărfuri furate, extorcarea de fonduri și alte infracțiuni proprii crimei organizate precum și varii alte crime de tot felul. Dar existența lor misterioasă, velată de legende urbane, fundamentată pe contestarea valorilor Establishment-ului, revolta împotriva autorităților de orice fel și crearea unei comunități alternative condusă după legi proprii a avut darul de a crea în jurul lor o legendă care fascina pe mulți. (Primele două filiale Hell's Angels din Marea Britanie vor apărea în 1969, la insistențele lui George Harrison – vezi 8.5.) Managerul de turneu de la Rolling Stones a contactat filiala lor din Oakland, le-a solicitat ajutorul pentru concertul de la Altamont (doar protecția scenei) și i-a întrebat ce doresc în schimb. „Ne place berea", au răspuns. Așa că au convenit ca plata serviciului pe care urmau să-l facă va fi recompensată cu bere de cinci sute de dolari, la valoarea de atunci. Motocicletele au fost dispuse amenințător în jurul scenei ca o centură defensivă, pentru a ține mulțimea departe. Mulți au consierat festivalul de la Altamont ca pe un semn al eșecului idealurilor hippie, alături de asasinatele în serie dispuse de

[236] „The outlaw brothers of the counterculture" – https://musicoholics.com/backstage-stories/the-concert-the-60s-wants-to-forget-the-altamont-speedway-festival/9/.

sinistrul pseudo-hippie Charles Manson (care adoptase cu clanul său de asasini demenți modul de viață și înfățișare al tinerilor rebeli din San Francisco's Haight-Ashbury District).

Festivalurile de muzică rock au marcat definitiv Era Psihedelică. Dacă în iunie '67 la Monterey au fost două sute de mii de participanți, la Woodstock în august '69 au fost peste patru sute de mii, la Isle Of Wight în Anglia în august '70 au fost peste cinci sute de mii, pentru ca la Summer Jam at Watkins Glen în iulie '73 Guinness Book of World Records să valideze recordul mondial: peste șase sute de mii de participanți. Cu zeci și zeci de alte megafestivaluri desfășurate în acest interval. Imense blocaje de trafic apăreau peste tot la aceste adevărate fenomene sociale, locurile erau declarate în mod stereotip „zone calamitate", gardurile erau de regulă dărâmate, iar concertele deveneau libere – spre disperarea producătorilor. Marile festivaluri au fost spațiul uneori plămădit metafizic în care zeii și semizeii descindeau printre jumătățile lor de milion de adulatori întinși direct pe iarbă, mulți din ei goi-pușcă, în zone mereu etichetate cu voluptoasă disperare „calamitate" de către oficialitățile zilei. Dar acest ultim detaliu nu conta pe atunci, cu toate că forțele de ordine blocau accesul, întorcând din drum zeci și sute de mii cu bilete deja cumpărate cărora li se refuza brutal accesul în Paradisul lor de tip efemeridă.

Azi, la atâtea decenii distanță, ne vine greu să înțelegem frenezia indimenticabilă a universului festivalului rock din timpul Erei Psihedelice. Fenomenele de atunci au rămas atinse de unicitate și este puțin probabil că vor mai fi trăite vreodată timpuri ca acelea în care idolii muzicii deveneau persoane cruciale ale societății, ale căror „învățături" erau urmate de armate de tineri de pe tot globul pământesc (inclusiv de cei din Lagărul de Est), timpuri în care unii dintre idoli își consumau flacăra într-o

devastatoare ardere cosmică pentru a trece în Veșnicele Plaiuri Ale Vânătoarei la vârste la care alții abia își încep cu adevărat viața, lăsând în urma lor regrete nedomolite odată cu trecerea anilor: Brain Jones, Janis Joplin, Jimi Hendrix, Jim Morrison – toți patru, morți la 27 de ani. S-a vehiculat ideea unui abstract Club 27, care cuprinde o amplă galerie a rockerilor morți tineri, majoritatea la această vârstă fatidică. Dar, poate că așa a fost scris ca să fie bine, căci au rămas astfel de-a pururi tineri, oare ne putem imagina o Janis Joplin bătrână și ridată, un Jim Morrison cu chelie și burtă, ori un Jimi Hendrix ajuns la senectute și atins de vreun atac cerebral?

Erau timpuri în care alți și alți idoli noi apăreau peste noapte în adevărate jerbe doar pentru a fi uitați câteva săptămâni mai târziu. A fost epoca acelor *one hit wonder* – cântece de vârf de top scrise de autori care nu s-au remarcat prin nimic altceva în viață, dar care au vândut un milion de copii într-un timp incredibil de scurt pentru a fi uitați total mai apoi. O trupă din Los Angeles înregistrează în 1968 un LP care nu anunța nimic neobișnuit, băieții nefiind (încă) superstaruri. S-a întâmplat atunci ceva straniu. Primul tiraj s-a epuizat subit, comercianții cerându-l imediat pe al doilea. S-a printat al doilea tiraj, care s-a „volatilizat" la fel de repede. Al treilea și al patrulea la fel și comenzile creșteau într-una – parcă, inexplicabil. Fabrica de discuri a casei producătoare curând nu a mai făcut față, „gulerele albe" din birouri nu au mai putut ține evidențele vânzărilor zilnice, camioanele nu puteau transporta încărcăturile cu discurile de vinil către magazine pentru a onora precomenzile și s-a ajuns atunci la un blocaj pe care nimeni nu l-a anticipat vreodată. Clienții răsfățați de societatea de consum erau teribil de nemulțumiți că nu puteau să aibă urgent albumul clipei în colecția personală. Părea că totul va

intra repede în normal, dar nu a fost așa, blocajul adâncindu-se și toată lumea devenind frustrată. Ca în timpurile Beatlemania, lanțul producător-fabricant-comerciant a fost depășit total de evenimente. Explicabil, pe undeva, întrucât albumul acela s-a vândut până azi în peste treizeci de milioane de unități (majoritatea acestora în 1968 și '69). Numele trupei era Iron Butterfly, numele albumului lor cel nou era „In-A-Gadda-Da-Vida" – albumul poartă numele piesei care ocupă întreaga față B a LP-ului, o inovație pe atunci. (Lansat în 14 iunie 1968, a fost cel mai bine vândut disc în SUA chiar și în anul următor editării, 1969.)

E bine de știut că începuturile nu au fost tocmai roze, schimbarea nu a prins încă de la bun-început, așa cum am putea crede azi. Elvis era să facă pușcărie pentru modul în care interpreta muzica rock'n'roll[237]. După primul său album folk din 1962, Bob Dylan era pe punctul să fie concediat de casa de discuri Columbia pentru vânzări considerate nesatisfăcătoare (și doar insistențele plasate dincolo de limita bunului-simț ale deja consacratului Johnny Cash au oprit gestul funest al managerilor). În Anglia lui 1963, impresarul Brian Epstein a încercat zadarnic să-și impună trupa sa încă necunoscută, numită The Beatles, în fața decidenților importantei case de discuri Decca – a fost trimis în repetate rânduri „la plimbare". (Când și-au realizat curând colosala greșeală, aceia s-au grăbit imediat după aceea să semneze un contract cu încă necunoscuții The Rolling Stones.) În același an, trupa The Detours nu reușea nicicum să-și creeze o breșă pentru a ieși din anonimat, așa că băieții decid să o ia de la început și să-și schimbe numele – se vor numi The Who. (Joc de cuvinte intraductibil, *„the who?"* = „trupa care?", numele formațiilor rock începeau de obicei cu articolul hotărât.) În 1965,

[237] Vezi 3.2.

producătorii rock din New York îi întorc spatele unui straniu tânăr de culoare care propunea ceva nou în muzică și acela, supărat nevoie-mare, pleacă în anul următor în Anglia, unde cucerește rapid lumea cluburilor de noapte sub numele de Jimi Hendrix. Chet Helmes, marele promotor rock din San Francisco din apogeul Psychedeliei, îl sfătuiește „părintește" pe un tânăr muzician hippie descins din Mexic să renunțe la „aberația" pe care acela o inventase, adică un soi de latino rock de nimeni imaginat până atunci – tânărul mexican se numea Carlos Santana. Dar, toate acestea s-au dat uitării și azi ne apar cu totul incredibile, atunci când vorbim despre „Generația Woodstock".

Filonul nu este încă secat, rockumentarele de gradul 2 sau 3 își mai cer încă drepturile. Unul dintre cele mai importante megafestivaluri rock a fost Atlanta International Pop Festival din 3-5 iunie 1970 (a doua ediție și ultima), cu o audiență imposibil de calculat, dar estimată undeva la 500.000 de participanți, unde se știe că Jimi Hendrix a cântat în fața celui mai mare public spectator din viața sa: 300.000, în ultimul său turneu american, într-o trupă rămasă sub numele (convențional) The Cry Of Love Band cu toboșarul Mitch Mitchell de la Jimi Hendrix Experience și basistul Billy Cox de la Band Of Gypsys. Turneul său promova albumul care va fi editat postum „The Cry Of Love"[238]. Un amplu rockumetar filmat acolo în regia lui Steve Rash a avut deja câteva avanpremiere (2012, 2014), dar lansarea oficială întârzie în continuare fără explicații (ca de obicei, s-ar putea să fie vorba despe litigii legate de drepturile de autor, vreun *dog fight* al producătorilor). Cât despre concertul din Atlanta al lui Jimi, un canal tv din SUA (Showtime, un canal premium pe bază de abonament) a difuzat în 2015 filmul acestuia sub numele „Hendrix: Electric

[238] Vezi și 8.10.

Church", un rockumentar de gradul 3, de 101 minute, regizat de John McDermott. Dar, același noptatec și de neuitat concert a fost editat integral pe DVD în anul 1992 sub forma unui inexplicabil de misterios rockumentar de gradul 2 care nu figurează în nicio filmografie oficială, producător fiind Alan Douglas. A produs mai multe rockumentare printre care „Sweet Toronto"[239], câteva din ele despre Jimi Hendrix (toate despre faimoase concerte) dar acesta unul nu apare în mod inexplicabil nici în filmografia sa oficială. Titlul: „Jimi Hendrix At The Atlanta Pop Festival", cu regia semnată de Jean Pellerin (autor a numeroase rockumentare și videoclipuri) și Jonathan Seay (necunoscut). Începe cu un frumos și valoros videoclip despre microcosmul hippie, înregistrat la fața locului (genericul de final de dezvăluie în dreptul *additional footage* numele Sheriff Ray Wilkies, editori Bruce Ochmanek și Don Wilson) și montat pe piesa „Message To Love" (aceeași care va da titlul capodoperei din 1995 a lui Murray Lerner[240]). Alte surprize sunt așteptate să apară, la peste o jumătate de secol distanță.

---

[239] Vezi 8.9.

[240] Vezi 7.10.

# 4. DOCUMENTARE ÎN PSYCHEDELIA

## 4.1 „Mondo Mod"

Odată cu premiera din 1962 a documentarului italian „Mondo Cane" (regizat în ordinea de pe generic de Paolo Cavara, Gualtiero Jacopetti și Franco Prosperi) și a sequel-ului său din anul următor „Mondo Cane 2" – momentele emblematice ale deceniului ce revoluționează spectacolul filmic și marchează apariția în forță a genului zis *shockumentary* – vor fi produse în lume (fie epigonistic, fie parodic) numeroase producții având „Mondo" în titlu, consacrându-se în timp expresia *mondo films*. Denumire ce indică zeci de documentare-caleidoscop: „Mondo nudo" (1963), „La donna nel mondo" (1963), „Mondo balordo" (1964), „Le schiave esistono ancora" (1964), „Mondo bizarro" (1966), „Mondo Freudo" (1966), „Africa addio" (1966), „Mondo Daytona" (1968) etc., acestea fiind cu adevărat *shockumentaries*. Ori, titluri derivate precum „Mondo Topless" al lui Russ Meyer din 1966 sau „Mondo Trasho" al lui John Waters din 1969, acestea fiind filme artistice de avangardă inspirate de subgenul nou apărut. „Șocumentarele" erau o „corcitură" între 2 genuri altminteri distincte, documentary films și exploitation films, având ca scop declarat goana nebună după senzațional. Cu toatele reprezentau un lung-metraj tip magazin

caleidoscopic sub semnul *on the road,* alcătuit dintr-o puzderie de secvențe fără legătură directă între ele, adunate laolaltă într-o violentare continuă a tabú-urilor de orice fel (inclusiv, sau mai bine zis în special, cele sexuale), cu intenția explicită de a șoca audiența. Și, cu toatele, trădau „pe traseu" ici și colo documentarul autentic, recurgând la înscenări prezentate ca filmări autentice. Genul se va extinde și peste deceniul următor, cu titluri de top precum „Addio zio Tom" (1971, regizat de Gualtiero Jacopetti și Franco Prosperi, filmat în Haiti și bucurându-se de largul suport al sinistrissimului dictator Papa „Doc" Duvalier), „Shocking Asia" (1974), „Ultime grida dalla savana" (1975), „This Is America" (1977), „This Is America 2" (1980) etc. Maeștrii consacrați în istoria filmului rămân, peste decenii, doi dintre cei trei regizori de la „Mondo Cane" – Gualtiero Jacopetti și Franco Prosperi, ale căror nume le eclipsează pe celelate, inclusiv pe cel al colegului lor de film, al treilea regizor „Mondo Cane" (dar primul dintre ei pe generic), Paolo Cavara.. Convențional, istoria *mondo films* începe cu ei.

Un asemenea titlu pus în dreptul anului 1967 este și „Mondo Mod", notat ca o primă tentativă de reprezentare documentară a fenomenului Psychedelia apărută sub semnul subgenului *mondo films*. Regia îi aparține lui Peter Perry, autor în special de filme erotice, aici lucrând împreună cu doi operatori de origine maghiară încă necunoscuți, dar care vor face ulterior carieră: Laszlo Kovacs și Vilmos Zsigmond (pe acest anume generic, Leslie Kovacs și William Zsigmond). Erau doi buni prieteni studenți la școala de film din Budapesta în timpul „Contrarevoluției" din 1956 pe care au documentat-o în 30.000 de ore de material brut folosind aparatura și pelicula școlii. (Au fost obligați să fugă în Austria după invazia sovietică.) Laszlo Kovacs (1933-2007) a

fost operatorul capodoperei psihedelice „Easy Rider" din 1969. Wilmos Zsigmond (1930-2016) a obținut Premiul Oscar în 1977 pentru „Close Encounters Of The Third Kind", regia Steven Spielberg.

Să menționăm că în filmografia sa, Perry va folosi de-a lungul anilor mai multe pseudonime și era cunoscut în epocă mai ales pentru „The Secret Sex Lives Of Romeo And Juliet" din 1969. La „Mondo Mod" a fost și editor. Filmările au avut loc în Hollywood în 1966 și informațiile transmise despre locuri cruciale ale fenomenului în cauză sunt azi neprețuite: cluburile de rock Pandora's Box (care va fi demolat în scurt timp); sau Whisky A Go-Go, unde The Doors erau trupa „de casă", fără să apară însă în film, ori poate că fuseseră deja concediați (au fost dați afară la propriu din „discoteca" Whisky A Go-Go în același 1966, în urma unei versiuni considerate scandaloase a cântecului „The End"); clubul de noapte Gazzari's Super Club – toate pe faimosul Sunset Strip din Los Angeles etc. Observăm că termenul de „hippie" încă nu fusese consacrat în momentul filmărilor, cei din sudul Californiei (Los Angeles, Hollywood) identificându-se pe moment cu subcultura mod, originară din Anglia, cu Carnaby Street din Londra indicată în comentariu ca „Punct Zero" – dar în același comentariu apare totuși expresia *„The Hip Generation"*. Să menționăm însă faptul că grafica literelor genericului este cea *flower power*, proprie imageriei hippie din California (așa-zisele „litere psihedelice" efemere cuceritoare de lume, prezente până și pe discurile Electrecord ale Margaretei Pâslaru din Anii '60). Hitul trupei The Gretschmen „It's a Mod Mod World" (parafrază evidentă a titlului comediei lui Stanley Kramer din 1963 „It's A Mad Mad Mad World") e folosit de Perry ca laitmotiv, ba chiar de-a dreptul ca slogan, interpeții fiind inserați periodic în montaj cu

refrenul lor. Pe genericul de început scrie că piesa se numeşte chiar „Mondo Mod", având statut de *original title song*, ceea ce ar însemna că a fost compusă special. The Gretschmen mai sunt creditaţi pentru această producţie şi cu ilustraţia muzicală (additional music). Remarcăm tenta psihedelică a interpretării, tranziţia de la rock'n'roll-ul lăsat deja în urmă la acid rockul ce bătea deja la poarta *mainstream*-ului – suntem aici, cumva, „între ape". De la bun început, realizatorii îşi clarifică intenţiile: actorii filmului lor sunt Tinerii Lumii, *Youth of the World*, generaţia *baby boomers* (expresia, deja existentă[241], nu e însă folosită), cei care prin numărul lor au capturat societatea de consum, care de-acum lucrează pentru ei:

> „În SUA de azi, această generaţie de sub 25 de ani aproape că i-a depăşit numeric pe cei mai în vârstă. Peste trei ani, 100 de milioane se vor afla în acest segment de vârstă. (...) Ei nu sunt simplu o nouă generaţie, ci un nou fel de generaţie [s. mea]. Tineretul de azi a cheltuit 18 miliarde dolari în 1966, iar prognoza dată de Youth Research Insitute pentru 1970 este de 30 miliarde dolari."

Scenariul este semnat de un oarecare Sherman Greene, al cărui titlu va rămâne unicul din carieră. Narator este Humble Harve, recomandat în film ca „*Los Angeles No. 1 radio personality*". După ce aflăm cât costă un coafor în Hollywood (frizura e unul dintre simbolurile Hip Generation, alături de haine şi de muzica rock), ni se mai spune că tinerii „au acaparat pur şi simplu industria discurilor. Din cele 100 de discuri de top din ţară în ziua de azi, cel puţin 85 pot fi categorisite ca muzică rock". Şi, odată lămurit faptul că Youth of the World are în palme boaşele societăţii de consum pe care, dacă are chef, le strânge, începe periplul tip *mondo films* prin ipostaze caracteristice, unde cluburile de rock

[241] Vezi 1.1.

stau la loc de cinste, încarnând *„the neon Neverland that the mod set calls home"* – „Țara Niciodată din neon, pe care clica mod o numește acasă" (parafrază la cărțile cu personajul Peter Pan ale lui J. M. Barrie). Apoi, ajungem într-un boutique vestimentar mod din West Hollywood. După care, descindem pe traseele enduro pentru motocicliști, în care japonezii tocmai deveniseră regii pieței, lansând motocicletele ușoare care le-au contrat dur pe cele grele americane. Nu poate lipsi subcultura surf, cu mirajul plajelor, al valurilor, al costumelor de baie bikini și cu tot ce mai ține de ea – aceasta are un *feeling* aparte muiat în acordurile Beach Boys (cum altfel?), apologeți pe-atunci de-a dreptul stratosferici ai subgenului surf rock. Manifestațiile de protest organizate de tineret își au și ele secvențele lor, acestea fiind, efectiv, singurul lucru grav în mareea de frivolitate superficială care îneacă „Mondo Mod". Ca să trecem brusc la cusele de mașini (karting), să revenim în cluburi de noapte, după care dăm nas-în-nas cu *owtlaw biker gang* – temuta Hell's Angels călărindu-și faimoasele lor Harley Davidson. Nu poate lipsi consumul de LSD – avem interviuri cu dependenți purtând cagule sinistre pentru a nu fi recunoscuți. Din cluburi de striptease sărim mai apoi la cele de karate, ajunse și ele la modă în California mijlocului deceniului. Poposim într-o colonie proto-hippie (numită însă tot mod), unde consumul de drog și sexul liber fac legea împreună cu muzica rock într-o secvență în mod evident „regizată". Asta, cu toate că, la începutul filmului, după anunțul bombastic „filmul pe care sunteți pe cale să-l vizionați va fi fără îndoială una dintre cele mai memorabile experiențe ale vieții dumneavoastră", comentariul ne mai informează că „toate secvențele au fost absolut nerepetate și prezentate exact așa cum le-a surprins ochiul camerei de luat vederi". În mod curios, în Anglia, membrii coloniilor proto-hippie

sincron erau numiți „americănește" *beatniks* (ca în „Catch Us If You Can" din 1965, regizat de John Boorman la debutul său). Termenul vernacular „beat" lipsește însă din filmul lui Perry, care-l preferă pe cel britanic.

„Revoluția" înfățișată de Peter Perry este una a hedonismului frivol, strict de fațadă, fără profunzimi și fără întrebări. Nu vedem decât o simplă emancipare zgomotoasă (și, pe alocuri, chiar impertinentă) a tineretului epocii, transfigurată filmic fără prea multe mijloace regizorale, operatorii fiind aceia care mai salvează câte ceva din punct de vedere plastic prin acroșul (altmiteri temerar) al subiectului dat de încadraturile lor îndrăznețe, nonconformiste, „în ton". Dar soluția operatorială a fost tot una de fațadă, o simplă tratare a formei (cei doi fugiți din Ungaria fatidicului 1956 sunt aici departe de operele ce le vor ieși din mână în anii următori), lipsa de conținut rămânând principala carență a producției. Care, totuși, deschide un drum, chiar dacă nu unul principal.

Destinat proiecției în săli de cinema, ca toate titlurile *mondo films*, filmul are 72 minute

## 4.2 „The Hippie Temptation"

După vara lui 1967, în urma intensei mediatizări a fenomenului The Summer Of Love din San Francisco, subcultura hippie s-a răspândit exploziv în lumea liberă și Establishmentul a început să se îngrijoreze cu adevărat. Ideile „subversive" și „antisociale" a ceea ce fusese la început un simplu grupuscul provocator, răsărit cu începere din 1965 pe arătura contraculturii beat și izolat până atunci în metropola californiană, măturaseră deja Statele Unite, atinseseră Coasta de Est și trecuseră Atlanticul, „contaminând" de-acum și Bătrânul Continent. Forme timpurii ale contraculturii

hippie pot fi întâlnite și în Europa anterior fenomenului The Summer Of Love – filmul de cult britanic „Catch Us If You Can" (titlu alternativ din SUA: „Having A Wild Weekend") fiind elocvent. Până și Lagărul de Est socialist începea să aibă vagi probleme de gen, rapid rezolvate peste tot în acest anume „lagăr" prin „metoda chirurgicală" a statelor polițienești. Nici dictaturile sud-americane (multe din ele tributare SUA) nu se simțeau prea bine. Se impuneau, așadar, urgente contramăsuri mediatice care să denunțe în forță iminentul „pericol" ce-i pândea pe tinerii ce împărtășeau această nouă erezie socială. Una dintre aceste „contramăsuri" luate de canalul de televiziune CBS s-a intitulat „The Hippie Temptation" și-l avea în linia întâi pe cel mai de succes prezentator al postului: Harry Reasoner, unul dintre corifeii comentării asasinării lui JFK din noiembrie '63. (Cu începere din 1968, Harry Reasoner va deveni prezentatorul crucialei emisiuni de știri a postului CBS „60 Minutes".) Acesta coboară în stradă și gravitează printre hippies, încercând în fel și chip să mineze fenomenul dinlăuntru. Aflat „la pupitru" ca producător, scenarist și ca al doilea reporter, aflăm pe un oarecare Warren Wallace, rămas anonim. Vedeta incontestabilă a documentarului tv CBS a fost Harry Reasoner. Răsunătoarea emisiune tv de 50 minute din toamna lui 1967 nu are regizor.

O „struțocămilă" între documentar și reportaj tv, glisând când către un gen când către altul, „The Hippie Temptation" are uriașul merit de a ne fi transmis, în primul rând, numeroase cadre (bine filmate de cameramanii canalului CBS) în timpul fenomenului-mișcare The Summer Of Love, iar în al doilea rând, vectorii ideologici ai atacului Establishment-ului împotriva acestei subculturi „acide". Textul din off al primului cadru este următorul: „Ei [hippies] reprezintă noua noastră formă de rebeliune socială" –

*„They represent our new form of social rebellion"*, în care termenul „noua" ne indică ascendența contraculturii beat a Anilor '50 (cu unul dintre epicentre, tot în San Francisco) iar cel de „noastră" ar fi să însemne originea pur americană a fenomenului. Urmează încă o lămurire necesară, de data aceasta de sorginte etimologică: „Însăși denumirea lor sugerează că sunt «hip», adică puși pe calea cea bună" – *„[The] very name suggests that they are 'hip', on to something good"*. În prima parte (care se vrea un soi de expozeu) vedem cum în vara lui '67 primii dintre hippies aveau propriii lor copii mici și aflăm că deja răsăriseră colonii în mai toate orașele țării.

> „Cu toții se declară rebeli împotriva societății noastre, dar preferă să se retragă din ea decât să încerce s-o schimbe. Este greu de ghicit ce gânduri pozitive (...)[242]. Le place muzica și cuvântul «iubire» e folosit de ei ades. Diversiunile lor ar putea părea inofensive dacă n-ar fi un singur lucru: într-un mod agresiv și evanghelic [s. mea], glorifică efectul drogurilor halucinogene aspra minții, în special LSD. Acest drog e ceea ce ține laolată subcultura lor și drogul e foarte periculos. Această tentație și acest pericol ne propunem să le examinăm."

Purces în periplu urban chiar de sub pe-atunci legendarul semn stradal care marchează intersecția dintre străzile Haight și Asbury (între timp poate bagatelizat), purtând în trenă în fața obiectivului un mănunchi de tineri *flower power* zâmbitori și o sumă de curioși încruntați (lăsând-ne astfel un instantaneu nostalgic din 1967), prezentatorul-vedetă rostește live în cadru textul introductiv scris special pentru el cu această ocazie și care pregătește viziunea ostilă a oficialităților ce va fi emisă cuantificat de-a lungul filmului:

---

[242] Text lipsă. Singura copie rămasă, salvată de pe peliculă de 16 mm, e în stare proastă, decolorată, cu fotograme lipsă.

„CBS News, fără flori în păr, e în San Francisco pentru că acest oraş a câştigat reputaţia de a fi capitala hippie a lumii. Sunt Harry Reasoner. Ne întrebăm dacă există vreo idee centrală care să unească coloniile hippie din acest oraş şi altele. Dacă e ceva care să ne spună de ce e atâta emfază în folosirea drogului LSD în filosofia lor."

Avem aici o aluzie străvezie la cântecul „San Francisco (Be Sure To Wear Some Flowers In Your Hair" din 1967, compus de John Philips de la The Mamas & The Papas, dar interpretat de Scott McKenzie, care s-a voit iniţial a fi imnul Monterey Pop Festival (intenţie nerealizată). Comentariul trece în off şi în faţa ochilor ni se derulează imagini filmice care compun o excelentă sublimare vizuală a deliciosului microcosm Haight-Ashbury din acel anume an de graţie cu totul special, de răsunet planetar. Iar ca un contrapunct ideologic care transformă în contraacţiune cadrele de stradă ce respiră adânc fericire şi libertate, merită citat încă un fragment de text „de propagandă" care nu poate ascunde îngrijorarea autorităţilor atât în faţa fenomenului intern cât şi în faţa contextului internaţional în care acesta apăruse:

„E o tradiţie în viaţa americană în a respecta oamenii tineri. Suntem fericţi atunci când au idei şi suntem mândri de o naţiune care şi-a tras puterea din noutate, din experiment (...[243]) şi schimbare. Dar acum, când trăim cea mai intensă agonie a istoriei noastre, atât în ţară, cât şi în străinătate, când suntem în cea mai mare nevoie de soluţii noi, din ce în ce mai mulţi tineri par că întorc spatele provocărilor refugiindu-se într-o narcoză visătoare."

Răzbat două spectre funeste: Războiul Rece şi Războiul din Vietnam, pe care subcultura hippie, dezvoltată sub sloganul încasat ca reacţionar de către oficialităţi „Peace!", le priva de soldaţi corect îndoctrinaţi care să apere cu sângele lor de agresiunea comunistă celălalt suveran slogan consacrat şi adorat, „The American Way Of Life" – spre maxima iritare a Establishment-ului!

[243] Text corupt.

Centrul de interes rămâne drogul ca pericol social și realizatorii nu se sfiesc să trișeze, trucând secvențe à la *mondo films* (cele care lansaseră la începutul deceniului soluția pseudo-documentarului), cum ar fi aceea în care doi polițiști scot dintr-o mașină o tânără hippie care ar fi trăit un moment de *„freak out"* spre a o depune urgent într-un spital. (Este o expresie intraductibilă care înseamnă în argou „a înnebuni", dar sensul cel mai răspândit este acela de „a fi surescitat (din cauza drogurilor), a trăi o stare de halucinații după administrarea unui drog" etc. „Freak Out!" este titlul albumului de debut din 1966 al lui Frank Zappa împreună cu trupa sa The Mothers Of Invention. Collins English Dictionary: *„to freak out" = „to be or cause to be in aheightened emotional state, such as that of fear, anger, or excitement"*[244].) Secvența e în mod evident „făcută", operatorii au grijă să nu se vadă fața tinerei îmbrăcată într-o caracteristică rochie hippie tie-dyed și care nu evoluează prea convingător (nici ea și nici prezumptiva asistentă care o preia), frizând amatorismul actoricesc. Sunt aduși la cadru doctori mari de pe la spitale și institute – un neurolog insistă pe fenomenele secundare ale consumului exagerat de LSD și chiar exemplifică cu cazuri din propria carieră. Altul, un genetician, demonstrează cu desene cum LSD alterează cromozomii umani. Altul, un psihiatru, introspectează psihologia hippie pe care o etichetează drept maladivă – se citează exemplul tinerei care oferise o floare unui polițist și, refuzată de acesta, a repetat oferta iar și iar din ce în ce mai iritată, concluzia fiind una clară: hippies sunt cei care au probleme cu iubirea, cu toate că ei și ai lor flutură sloganuri de tipul Love Session, Love Grup, Love In. Se subliniază: „Nu e vorba de iubire, ci de insistență provocatoare" în acțiunile lor. Altul face electroencefalograme

[244] https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/freak-out#google_vignette.

consumatorilor de LSD, demonstrând că funcțiile lor vitale sunt alterate și că epilepsia bate la ușă. Vom avea, desigur, mai departe în montaj și hippies care povestesc ei înșiși despre cum dăruiau flori bătrânelor atrăgând-le atenția că afară e o zi minunată și despre cum consumul de droguri le deschide „porțile percepției" – dar, prin folosirea Efectului Kuleșov, efectul e cel scontat de realizatori.

Din nefericire pentru toți, hippies își impun „cu forța" propriul lor mod de viață. Cum? Pur și simplu așezând-se de trotuare, cântând la chitări, ținând flori în mână, adunându-se unii lângă alții până când trotuarul se blochează și – în urma plângerilor prăvăliașilor – poliția vine să-i pună în mișcare, iar hippies răspund cu o exagerată politețe acestei solicitări. „Într-un fel, au luat în stăpânire comunitatea prin impunerea forțată a valorilor lor supreme în fața acesteia". Așa e, nu-i așa? „Manifestă dispreț în relație cu banii și se mândresc că sunt în stare să se descurce fără ei. Dar nu sunt deasupra cerșitului". Va urma o secvență dedicată grupului de teatru de avangardă de tip „gherilă" The Diggers[245] care, printre altele, adunau hrană de prin restaurante, supermarketuri și piețe de gros pe care o distribuiau gratis în fiecare zi la ora patru după-amiază în Golden Gate Park (locul în care tinerii vremii și-au mai dobândit porecla sugestivă *The Love Generation*), acțiune care „... tipizează idealul hippie de retragere din societate prin ajutor mutual și iubire. Conține propria sa ironie, pentru că zilnicul Feed-In depinde de hrana care este oferită de însăși societatea care este respinsă." Printre membrii The Diggers îl observăm și aici pe foarte tânărul actor Peter Coyote, consacrat ulterior. Să remarcăm expresia peiorativă Feed-In, parafarazându-le pe cele sugestive născute în epocă:

[245] Vezi 1.6.

Love-In, Teach-In, Sit-In. Nu vor lipsi interviuri cu tineri filmați prin aziluri de psihiatrie (ne asigură realizatorii), dezorientați de droguri și sex în exces și nici cu părinții acestora.

Un loc, desigur, periculos din care emană ideile hippie de modificare/torsionare a societății conform propriilor lor viziuni, este sediul publicației underground *San Francisco Oracle*, în care pătrundem împreună cu reporterul și avem interviul unui oarecare editor-șef pe nume Gabe Katz, care nu se sfiește să releve în fața obiectivului întreaga sa ideologie revoluționară în plan social de tip New Left: „Viața ar trebui să fie un extaz și nu e decât o târâre, *drag*". (Începând cu al 3-lea număr, Katz i-a cedat locul de editor șef lui Allen Cohen, mult mai cunoscut.) Alt loc caracteristic și azi aproape uitat din Haight-Ashbury District prin care ne plimbă realizatorii este casa închiriată de The Diggers pentru tinerii cu probleme, unde puteau intra liber să mănânce și unde se puteau relaxa ascultând muzica lor la pick-up – loc închis de poliție până la finalizarea postproducției filmului (se pare că în mod abuziv, idee sugerată chiar de realizatori). Warren Wallace merge cu echipa sa în casa trupei Grateful Dead pentru un interviu în care Jerry Garcia Et Co. vorbesc deschis și interesant despre ei ca entități intelectuale și despre relația lor cu lumea din jur. (Cei de la trupa Grateful Dead și din jurul acesteia ocupau un întreg imobil din „Haight".) În intenția sinceră a creării unei vedute panoramice reprezentative, nu vor lipsi secvențe din celebrele *ballrooms* ultraaglomerate impregnate cu acid rock, *liquid light shows* și LSD în cadre neprețuite pentru valențele lor documentare – dar, din păcate, cam prea puține.

Reversul medaliei The Summer Of Love a fost însă degenerescența aproape imediată a fenomenului generată de supraaglomerarea metropolei cu tineri descinși zilnic din toate colțurile țării,

fapt care a dus la apariția Haigh-Ashbury Free Clinic a tânărului doctor David E. Smith, în care medicii lucrau gratis, personalul fiind alcătuit din hippies voluntari – spațiu ultradefinitoriu, ce nu putea nicicum lipsi din film, ilustrat printr-o reușită secvență în priză directă în stil direct cinema cu tineri veseli, deși bolnavi, înghesuiți în neîncăpătoarea sală de așteptare. Personalitate unanim recunoscută în domeniul medicinei dependenței („*addiction medicine*", care în SUA este o specializare a medicinei generale), David E. Smith, pe atunci, el însuși încă foarte tânăr, subliniază convingător în interviul său revelator:

> „Puștii din Haight-Ashbury nu sunt loviți de sărăcie, nu au această extracție, mulți din ei au mers la școală, provin din familii bune și dintr-un anume motiv au fugit de acasă și au plecat în Haight-Ashbury. Cred că unul din lucrurile pe care oamenii nu-l înțeleg e că Haight-Ashbury e un simptom, nu o cauză și că puștii sunt atrași aici din cauza unei privațiuni, în mod principal o privațiune intelectuală pe care o resimțeau în fosta lor existență. Cred că de aceea *middle class* se amestecă atât de intens în Haight-Ashbury – pentru că [zona] e un produs *middle-class*. Nu e o mișcare periferică, e o reacție directă împotriva forțelor care conduc Statele Unite. Și nu e o mișcare anarhistă, hippies nu sunt interesați în ideologii (inclusiv comunismul), ei doar vor să-și trăiască propria viață. Mulți spun că e o mișcare inspirată de comunism, dar ei reacționează împotriva oricărei ideologii structurate, fie că e vorba despre o universitate, ori comunism ori altceva. Ei doar vor să trăiască așa cum vor să trăiască, fără încorsetări structurale."

Nu tocmai pe ideea autorilor documentarului, care se vor căzni să-l contrazică în secvența imediat următoare. Va fi însă unicul personaj din film care are o vorbă bună. Ca o paranteză, dr. David E. Smith împreună cu promotorul rock Bill Graham vor înființa peste cinci ani faimoasa Rock Medicine – suită de concerte de binefacere ale unor notorii trupe rock ale căror încasări vor fi destinate clinicilor gratuite (a demarat în 1972 cu un concert Led Zeppelin). Un concert *free* Grateful Dead în Golden

Gate Park va fi la rândul său filmat de teleaștii CBS, însoțit însă de un comentariu malițios la modul gratuit.

Ideea care răzbate din înlănțuirea secvențială (plus comentariile scrise și lecturate din off) este aceea că hippies sunt un soi de forme fără fond (*style without content*) care își fac de cap după bunul lor plac și parazitează societatea căreia îi întorc spatele, dar fără de care n-ar putea să existe. Un pericol și o dejecție (*waiste*) totodată, care au umplut lumea de caraghioslâcuri ridicole (*grotesqueries*). *Magister dixit!* După ce îi face troacă de porci în fel și chip pe tinerii hippie cărora nu le găsește nici măcar un singur aspect pozitiv, Harry Reasoner conchide în încheierea blamabilului film documentar (să ne reamintim – scris și produs pentru CBS de Warren Wallace) care suferă în mod grosolan de conservatorism, conformism, unilateralitate și aservire politică:

> „Poți spune trei lucruri despre ei. În cel mai bun caz, ei încearcă să constituie o sanctitate de grup – și sfinții umblând în grupuri sunt mai degrabă ridicoli. Depind de halucinație pentru aplicarea ideologiei lor – asta nu e ceva nou și nu a funcționat niciodată. În sfârșit, exercită o atracție morbidă pentru cei tineri – o corupție a ideii de inocență."

Avem de-a face cu „nava-amiral" a documentarelor de tip centrifug din Psychedelia, al căror scop este acela de a împrăștia/disipa fenomenul documentat, minându-l la temelie.

Pe Warren Wallace îl putem vedea în câteva fotograme în inteviul său cu Grateful Dead: un ins bătrân, gras și chel, rămas cu totul anonim. Nimic nu poate fi găsit azi pe Internet despre viața lui, decât un singur lucru: acest „The Hippie Temptation". Pentru care, până la urmă ar trebui mai degrabă să-i mulțumim decât să-l blamăm. Căci, în pofida comentariilor sale scrise cu o ostilitate care pune producția sub semnul partizanatului – cum ziceam – grosolan, multe din cadrele „în miezul lucrurilor" „trase" de operatorii

de la CBS rămân de antologie. Ei au fost patru la număr: Walter Dombrow, Richard Francis, George Silano, William Wagner.

## 4.3 „Something's happening: The Hippie Revolt"

*„If you go where hippies are, they will let you be what you wanna be."* Sunt primele cuvinte (rostite din off, de o tânără „practicantă") ale primului act cinematografic documentar propriu al contraculturii ce erupea în California anului 1967. Atunci par a fi fost făcute filmările peliculei de 75 minute „Something's Happening", cunoscută azi și sub titlul alternativ „The Hippie Revolt", ieșită la public la finele aceluiași crucial an al apogeului mișcării, în care hippies vorbesc, de data aceasta nestingheriți, despre ei înșiși și despre crezul lor. Numele regizorului Edgar Beatty nu mai poate fi pus în relație cu nimic altceva decât cu acest anume titlu – Internetul, cel altmineri atât de generos, nu-i mai oferă absolut nimic. Putem bănui că era un individ din interiorul mișcării care a convins obscurii producători californieni despre oportunitatea acestui documentar. (Belish-Freemont Associates – la rândul lor, cu acest unic titlu în filmografie; doar producătorul Art Lieberman mai are alte două titluri în succinta sa carieră.) Bănuim asta pentru că filmul este conceput centripet, „din interior", cu hippies vorbind despre ei înșiși, nu cu alții, dându-și cu părerea despre revoluția în plan atât moral, cât și social pe care aceștia o „inventaseră" și pe care o practicau în orașul tuturor libertăților garantate de municipalitatea însăși încă de la mijlocul Anilor '50: San Francisco[246]. Iar același prim cadru al filmului arată un grup de hippies dansând orgiastic în Golden Gate Park în acea vară memorabilă – așa cum vor rămâne multe

[246] Vezi 1.3.

altele, peste decenii, pe post de clișeu [sub]cultural al Secolului XX, intrate în memoria colectivă a umanității.

Beatty-cel-de-un-singur-titlu navighează în cerc (și cu aparatul lăsat/uitat pornit) prin marea interioară a fenomenului crucial din istoria contraculturii, pescuind avid detaliile așa-zis semnificative (obsesie generalizată, de altfel), alcătuindu-și o bogată colecție personală de portrete și de ipostaze caracteristice, încercând să clădească migălos un sistem semantic pe atunci insolit, revenind iar și iar acolo de unde plecase cu puțin înainte pentru surprinderea unor alte momente similare, aduse în completarea primelor. Ne apare astfel ca un amator fascinat de aura clipei, pe care însă reușește performața de a o surprinde mai bine ca unii profesioniști contemporani – și ne bucurăm sincer că fie nu cunoaște, fie ignoră deliberat medodele consacrate de abordare; pentru că astfel își păstrează neatinsă puritatea și naivitatea viziunii. Un soi de ingenuitate „născută, iar nu făcută". Filmul său simplu și eficace are personalitate, are cea ce numim „halou", are crez și speranță, are tristețe și regrete, are meditație. Practică un stil direct cinema mai apoape de cinéma-vérité-ul timpuriu al unui Jean Rouch din „Moi, un noir"[247] – imagini fruste, determinante, peste care suprapune în coloana sonoră interviuri la fel de genuine, cu totul spontane și incitante, fără nimic contrafăcut ori pregătit. Așadar, absența prizei directe de sunet este folosită din nou în mod constructiv pentru sublimarea esenței unui fenomen deja bine constituit. De altfel, opera are următorul subtitlu salutar: „*Written and told LIKE IT IS by the hippies themselves*". Iar muzica originală pentru generic a fost compusă de Tom & John Bahler și cântată de trupa lor The Love Generation – obscură formație sunshine-pop de studio din Sudul

[247] „Moi, un noir".

Californiei, fără activitate concertistică, activă între 1967-69. Au lansat două LP-uri. Apreciatul critic al site-ului Allmusic, Ritchie Unterberger, are cuvinte de laudă despre ei (punându-i alături de nume precum The Mamas & The Papas sau Beach Boys).

Ideea filmului poate fi închisă în cuvintele unei tinere hippie intervievate:

> „Sigur că-i un mod de viață diferit, un mod de a trăi cu totul diferit, dar mai mult decât asta e un cu totul alt mod de a gândi. Ăsta e probabil motivul pentru care atâția dintre «civili» nu au nici un fel de concept, ei se uită doar «la uniformă», care uneori pare bizară".

Pentru unul precum Frank Zappa, de pildă, hippies purtau nimic altceva decât un alt fel de „uniformă". (Zappa va rosti asta însă abia în 1969[248], de unde vedem că „paternitatea ideii" nu-i aparținea.) „Dar e haios, e chiar haios să fii bizar!", punctează în continuare buna noastră tânără. Recunoaștem aceeași voce care rostise și primele cuvinte din film – anumite interviuri sunt fragmentate și risipite prin montaj, cu fraze „existențialiste" strecurate acolo unde trebuie.

Filmul adună o puzderie de imagini-document ale leagănului Haight-Ashbury în anul de grație 1967 care, puse cap-la-cap, pot genera o clară imagine de ansamblu. O atenție specială este acordată artei murale stradale nu lipsită pe alocuri de o certă valoare – desene și picturi psihedelice ori caricaturi cu mesaj politic ce-au ocupat mai toate peticele de zid disponibile. Printre care și una care dă titlul filmului, un citat din Bob Dylan, trei cuvinte din refrenul cântecului „Ballad Of A Thin Man" (ultima piesă de pe albumul „Highway 61 Revisited" din 1965, primul integral rock al cantautorului care pornise din universul folk): *„Something's happening [here] but you don't know what it is"*. Cuvântul *„here"* din

[248] Vezi 2.2.

vers fusese uitat aici de autorul caricaturii în cretă albă și adăugat cu acoladă de altcineva. Refrenul complet al cântecului de cult protestatar sună așa: „*Because something is happening here / But you don't know what it is, / Do you, Mr. Jones?*". Iritat de reacția contemporanilor în fața noilor moduri de existență ale tinerilor apărute în Anii Șaizeci, Dylan îl inventează pe anodinul mic-burghez Mr. Jones, obedient și înspăimântat, care nu mai pricepe defel ce se întâmplă cu lumea care se convulsionează sardonic în jurul său. Cântecul a fost

> „unul dintre cele mai aspre rechizitorii, o furioasă, sarcastică apostrofare a unui nefericit intrus burghez în lumea exaltată (*hipster world*) de drogați (*freaks*) și de trăsniți (*weirdoes*) în care Dylan exista acum"[249].

Dar să-i dăm cuvântul lui Dylan însuși:

> „Acesta e un cântec pe care l-am scris ca răspuns la adresa oamenilor care îmi puneau întrebări tot timpul. Din când în când, te cam plictisești de asta. Și pur și simplu nu mai ai chef să mai răspunzi altor întrebări. Eu cred că viața unei persoane vorbește pentru ea, nu-i așa?"[250]

Încât nu e de mirare că filmul lui Edgar Beatty poartă acest anume titlu celebru în eră, sugerat de o efemeră cvasioperă de artă murală stradală din California.

Există și câteva secvențe în priză directă de sunet, încărcate de dramatism. Într-una vedem un înger blond cerșind pe stradă – o tânără hippie aplicând axioma „tribului" său, conform căreia munca în societatea de consum ar fi să fie ceva malefic pentru libertatea individului. Dar organismul cerea hrană, din nefericire,

---

[249] Criticul Andy Gill – https://hellopoetry.com/poem/1915068/. ballad-of-a-thin-man-bob-dylan-lyrics/.

[250] Declarație a lui Bob Dylan din martie '86 în fața unui public japonez al unui concert de-al său – https://www.bjorner.com/DSN07660%20-%201986%20Down%20Under%20Tour.htm#DSN07850.

astralul fiind legat indisolubil de teluric, astfel încât mii de tineri de peste tot apelau la mila trecătorilor, expunându-se în acest fel oprobiului oponenților mișcării care nu conteneau să sublinieze faptul că hippies își cerșesc existența exact de la ceea ce ei resping ireconciliabil – societatea consumistă. Adolescenta din secvența noastră este de un farmec fără margini – frumoasă, bună, caldă zâmbitoare, sinceră, înveșmântată *flower power* ca o adorabilă prințesă dintr-un teatru de marionete, acostând trecătorii înnorați și grăbiți și impersonali (filmați numai din spate) cu o gingășie dezarmantă: „Bună ziua, scuzați-mă, aveți cumva un bănuț?". Unii se opresc o clipă aruncându-i o privire de blam, alții nici măcar atât, unii întorc spatele fără vorbă, iar alții spun că n-au – în fine, nimeni nu-i dă nimic, în schimb ea le zâmbește și le râde tonic fiecăruia în parte, iradiind lumină și fericindu-le ziua. Aceasta a fost o secvență a luminii, dar avem și una a întunericului în care întâlnim un hippie trist și resemnat viețuind de unul singur într-un peisaj dezolant – o veche clădire izolată de lângă marele oraș, acum arsă și distrusă. El trăiește în continuare acolo, fără vreo ușă ori fereastră, după ce grupul lor care se aciuase în construcția abandonată punând bazele unei mici comunități a fost gonit într-o noapte de *squares*, care au incendiat totul, nimicind cu brutalitate un vis. El și prietena lui numeau locul Strawberry Fields. Acum, el singur îl numește Desolation Row. „Unde este acum prietena ta?", întreabă din off probabil regizorul. „E încă în spital, arsă pe 60% din suprafața corpului". Să decelăm puțintel ecuația dihotomică (sau, dacă preferăm, maniheistă). Piesa „Strawberry Fields Forever" de Beatles a ieșit pe un disc single în februarie 1967, devenind foarte repede unul dintre cele mai îndrăgite și mai preluate titluri ale muzicii rock – unul dintre cele care s-au identificat în timp cu Psychedelia însăși. „Desolation

Row" este un cântec suprarealist de 11 minute de pe același album „Highway 61 Revisited" (lansat pe 30 august 1965) despre care se spune că a revoluționat muzica rock. A fost considerată de critică drept cel mai ambițios proiect de până atunci al interpretului,

> „O viziune entropică de 11 minute lungime, care ia forma unei parade felliniane de apariții grotești și excentrice sub forma unei imense liste de personaje iconice, unele istorice (Einstein, Nero), altele biblice (Noe, Cain, Abel), unele de ficțiune (Ophelia, Romeo, Julieta), unele literare (T. S. Elliot și Ezra Pound) și unele care nu intră în nicio categorie de mai sus, în special Dr. Filth/Mizerie și dubioasa lui asistentă"[251].

Va fi aleasă de Murray Lerner ca ilustrație pentru genericul de final post-apocaliptic al documentarului său „Message To Love – The Isle Of Wight Festival"[252].

„Something's Happening: The Hippie Revolt" este o simfonie tie-dyed de lumini și umbre ale contraculturii hippie din San Francisco izvorâtă din chiar interiorul mișcării. Să nu omitem secvențele de *liquid light show*, ratate la cei mai mulți dintre temerarii care au încercat să transfigureze filmic această anume stare psihofizică a materiei în plină comuniune cu spiritul, proprie Erei Psihedelice – aici, poate cele mai reușite dintre toate. (Acestea însă au fost filmate în Los Angeles, ușor de recunoscut prin amprenta lor mai degrabă mod, diferită de cea hippie.) Ca o mină de informații, în afara numeroaselor secvențe cu *flower children* surprinși *direct cinema* în mai multe ipostaze caracteristice, în vedem pe iconicul Ken Kesey oficiind de pe poziții de sacerdot o *Acid Test Graduation* – parodiere a ceremoniei absolvirii unei universități, în care cei care au trecut „testul acidului [lisergic]" primesc diplome îmbrăcați în consacrata costumație academică

[251] Criticul Andy Gill – https://en-academic.com/dic.nsf/enwiki/1535026 http:/en.academic.ru/dic.nsf/enwiki/100901.

[252] Vezi 7.10.

(robă și tricorn), în mijocul unei faune contraculturnice dezlănțuite în care se amestecă hippies, *beatniks*, Hell's Angels, Merry Pranksters etc[253]. Ori, surprindem în acțiune (în secvență rarissimă) cuplul comic fantezist de protestatari anti-Vietnam: Generalul Hershey Bar împreună cu „tovarășul său de arme" Generalul Wastemoreland [sic!], care au acționat pe toată coasta Californiei, de la San Diego la San Francisco, atât la mitinguri de protest, cât și ocazional, prezentându-și numerele comice îmbrăcați în uniforme de generali de operetă îngreunate de tinichele colorate și călătorind pentru asta cu autobuzele transportului în comun. Doi bătrânei ludici și caricaturali, rătăciți printre tinerii soarelui și ai florilor – aici, în poate unicul document filmic ce le-a imortalizat amintirea. „Wastemoreland" era o parafrază comică a numelui comandatului forțelor militare americane din Vietnam, generalul Westmoreland: *„To waste more land"* înseamnă, textual, „să prăpădești mai mult pământ".

Un alt titlu alternativ (mai rar) sub care a fost cunoscut filmul de 75 minute este „The World of Acid". E un exemplu clar de documentar Psychedelia de tip centripet, având ca intenție coagularea formelor revoluției-efemeridă, din plin oferite Terrei în timpul fenomenului The Summer Of Love.

## 4.4 „TONITE LET'S ALL MAKE LOVE IN LONDON". Metoda Whitehead-Palmer (1)

Pe 11 iunie 1965 are loc la Londra un eveniment literar considerat crucial, atât pentru eră, cât și pentru istoria literaturii Secolului XX: ieșirea „la lumină" a fenomenului poeziei underground sub forma unui experiment rămas până azi unic sub numele The

[253] Vezi 10.1.

International Poetry Incarnation, în care șapte mii de oameni umplu Royal Albert Hall până la refuz pentru a-i asculta pe poeții generației beat anglo-saxone de pe ambele maluri ale Atlanticului, plus poetul austriac Ernst Jandl. recitându-și propriile poeme într-un spectacol profund intelectual, nu lipsit, însă, de incidente, generând „o seară de orgie *(revelry)* cvasi-halucinogenă"[254]. Peter Whitehead documentează evenimentul în scurt-metrajul său „Wholly Communion" – al doilea titlu al relativ scurtei sale filmografii dedicată exclusiv contraculturii Anilor Șaizeci. Va fi atât de marcat de eveniment, încât, doi ani mai târziu, atunci când își produce manifestul său filmic de 57 minute despre The Swinging London și Era Psihedelică, va folosi un titlu care să amintească evenimentul din 1965: „Tonite Lets All Make Love in London", un vers din Allen Ginsberg, filmat atunci în extaz, recitându-și poemul „Who Be Kind To": *„Tonite let's all make love in London / as if it were 2001 the years / of thrilling god and old domine..."* („Astă-seară să facem cu toții amor în Londra / de parcă ar fi 2001, anii/zeului cutremurător și al bătrânului domn...).

Filmul său va avea însă și un subtitlu neașteptat: „Pop Concerto For Film". Ca și un pre-titlu: „The City Happening". Premiera a fost pe 18 iulie 1968 și influența i se va dovedi în timp.

Nu mai văzuse nimeni până atunci un asemenea act cinematografic eclectic, creație a celui care azi e considerat de unii inventatorul videoclipului (*music video*), undeva spre mijlocul Anilor Șaizeci. (Afirmația este însă hazardantă, originile videoclipului ca gen fiind greu de localizat – vezi și 5.1; a fost, fără îndoială, un precursor.) Documentarul „pur-sânge" este aici „încrucișat" cu experimentul vizual de avangardă filmică, cu concertul rock „acid", cu interviul așa, „ca pentru televiziune", întregul obținut evocându-ne

[254] Comentariu pe IMDb.

încrucișările dintre leu și tigru care au dus la apariția animalului pe nume ligru – o felină imensă ultraexotică ieșită din împerecherea unui mascul leu cu o femelă tigru, având atributele ambelor rase, dar sterilă și cu viața foarte scurtă. Imboldul lui Whitehead ca producător a fost dat de starea de spirit cu totul specială din metropola Albionului în Mid Sixties, care a generat o iconică expresie-fetiș consacrată încă din eră: The Swinging London. Ineditul pariu al cineastului era sublimarea acestui spirit într-un act filmic.

Liantul secvențelor simple sau al celor în acoladă este genial găsit pe „Interstellar Overdrive" de The Pink Floyd[255], iar montajul aglutinează cadre inedite împreună cu fotograme statice considerate reprezentative extrase din universul plastic contemporan: scene de zi pe stradă aflate „în proprietatea" cotidianului solar ori scene de noapte în club aflate „în proprietatea" selenarului senzorial. Ca și insolite și delicioase videoclipuri anume imaginate pentru acest montaj – cum ar fi cel al schimbării gărzii la Palatul Buckingham pe piesa compusă de duo-ul The Marquis of Kensington (se numește chiar „The Changing of The Guard" și a fost lansată pe disc single în același an 1967), indus de meditația tânărului actor Michael Caine, care explică totul prin... prăbușirea imperiului colonial britanic! Încasăm, servite printre sonorități psihedelice, sloganuri din eră, cum ar fi *„Girls Who Look Like Boys Who Look Like Girls"* – aluzie la imaginea unisex a tinerilor de atunci; ori *„Mini Skirt and Mini Morals"* – aluzie la furtuna mediatică (și nu numai) stârnită de aparția la Londra a fustei mini în Early Sixties. După un succint dialog imagistic între lumea veche și cea nouă, Whitehead decelează concepte ale noului cum ar fi acela de *dolly girl*, ceva à la Twiggy (printre numeroasele sensuri ale termenului englez *„dolly"* sunt și acelea

[255] Vezi 10.2.

de „păpușică", „amică", „fată atrăgătoare"), fapt care constatăm că-i provoacă o mare satisfacție acestui veritabil playboy din *The Sixties* (vezi în acest sens filmul său documentar experimental „The Fall" din 1969). Înregistrările din arhiva sa personală sunt scoase și inserate în veduta panoramică, așa cum e de pildă momentul de teatru-guerillă susținut de Vanessa Redgrave (despre Cuba lui Castro). Avem percutante cadre de protest stradal (oare de ce par „trase" mai degrabă la New York decât la Londra?) și, în premieră, *footage* tip newsreel filmate în Al Doilea Război Mondial sau Vietnam (acestea din urmă, ca emblemă a epocii), „împrumutate" pentru această producție cu intenția vădită de a accentua spiritul antirăzboinic al mesajului erei – asociere care va genera un „*pattern*", o „rețetă", mai degrabă o metodă pentru multe alte documentare similare ale altor cineaști de acasă (Regatul Unit) ori de aiurea, care îi vor urma în timp. Dacă la Whitehead această anume metodă va rămâne, totuși, *in nuce*, ea va fi dezvoltată și extinsă în același 1968 de Tony Palmer în documentarul său „All My Loving" și, practic, statuată acolo în deplinătatea valențelor sale[256]. Dar, pentru că originile îi sunt în „Tonite...", eu o numesc Metoda Whitehead-Palmer. A fost prima dintre cele trei pe care le putem decela din apropierile succesive ale cineaștilor de rockumentarul Anilor '60. A anticipat cu puțin Metoda Pennebaker, a doua în succesiune – „Tonite..." va ieși la public în cinematografe în iulie 1968, „All My Loving" va avea premiera pe BBC 1 în octombrie 1968 ca episod al emisiunii tv culturale de mare audiență de pe BBC 1 „Omnibus", „Monterey Pop" va ajunge în sălile de proiecție în decembrie al aceluiași an. A treia în timp va fi Metoda Scorsese-Schoonmaker[257] din 1970.

[256] Vezi 10.3.

[257] Vezi 7.4.

Numesc METODA WHITEHEAD-PALMER, inițiată de Peter Whitehead în „Tonite Let's All Make Love In London" și cuantificată de Tony Palmer în „All My Loving", inserarea masivă în montajul unui documentar sau rockumentar a unor imagini emblematice pentru Anii '60 în particular, dar și pentru Secolul XX în general fără legătură directă cu subiectul – cadre de documentar de front din WW2 și Vietnam, reportaj tv, fragmente *newsreel*, interviuri ale unor politicieni, fotografie-document, facsimile din presă etc. – cu intenția vădită de a sublinia caracterul antirăzboinic și contestatar al Erei Psihedelice în general și ale subcuturilor folk și rock în particular.

A fost primul mod important în care autorii s-au apropiat de subiectul în cauză (vezi documentare ca „The Doors Are Open"[258] al lui John Shepppard din 1968, „Simon And Garfunkel: Songs Of America"[259] din 1969 al lui Charles Grodin etc).

Seva operei cu adevărat primordiale a lui Whitehead o constituie secvențele de muzică rock filmate prin cluburi de noapte (The Pink Floyd), concerte (The Rolling Stones) ori studiouri de înregistrare (Animals, Small Faces, Vashti Bunyan) care izbutesc să sublinieze devoratoarea esență protestatară și contestatară a acestui gen filmic de avangardă și „de nișă", ades alimentat de ideea de rock. Și, totodată, consolidează în mod fast statutul de persoană ubicuă a autorului total (producător, scenarist, regizor, operator, editor). Nu lipsește montajul subliminal cu cadre de o fotogramă pe secvențele tip videoclip – cum ar fi „Interstellar Overdive" (în care pare că îl provoacă la duel pe discipolul și confratele său de peste Atlantic, Anthony Stern)[260]. Interviurile se alcătuiesc într-un veritabil cocktail care amestecă laolaltă în shaker superstaruri cu anonimi (de pe la concerte ori de pe stradă) și include: actori de top (Michael Caine pozând în băiat cuminte, un yankeu Lee Marvin

[258] Vezi 9.6.

[259] Vezi 9.2.

[260] Vezi 10.2.

cam neimplicat ori laureata Oscar Julie Christie); scriitoarea irlandeză Edna O'Brian; artistul plastic la modă Alan Aldridge (autor al unor coperți de LP create sub imperiul artei psihedelice filmat „la treabă" într-un superb *body painting flower power* al unei savuroase *dolly girl*) ori pictorul pop David Hockney; flamboiantul și controversatul producător al trupei Rolling Stones, Andrew Loog Oldham, și solistul Mick Jagger. Apropo de Rolling Stones, să nu uităm să menționăm minunatul videoclip experimental pe „Lady Jane", cu montajul făcut cu imaginile filmate la concertul lor de la Royal Albert Hall, în care admiratoarele isterizate au invadat scena[261], în purul spirit al erei, întocmai ca la concertul Stones din Dublin din 1966, filmat tot de Peter Whitehead – imagine ajunsă clișeu de Secol XX, de altfel. Și nu lipsește nici, apropo de Allen Ginsberg, montajul surrealist din final pe versurile poeziei „Who Be Kind To" în lectura autorului.

Un EP (Extendend Play) pe vinil cu întreaga coloană sonoră a fost lansat în 1995, împreună cu un cd și dvd cu multe adăugiri (inclusiv interviurile din film).

Pe scurt, Peter Whitehead se pare că își câștigă pariul temerar pe care și-l propusese. Dar, când vorbim de filmul său, unul experimental și de confluență, să ne amintim de ligru!...

## 4.5 „Revolution"

Jack O'Connell a fost una dintre cele mai curioase triste figuri ale filmografiei din Psychedelia. Și-a început cariera în publicitate în Anii '50 pe faimoasa Madison Avenue din New York, pentru ca, fascinat de cinematograful italian de atunci, să încerce să se apropie de izvor și să plece în Italia unde, în 1960, apare

[261] Vezi 6.1.1.

pe genericul părții finale a trilogiei lui Michelangelo Antonioni, „L'Avventura", ca asistent special de regie (a avut și un rol episodic în film). Atrage atenția publicului și criticii asupra sa la debutul din 1963 cu lungmetrajul artistic „Greenwich Village Story", pentru ca al doilea său titlu din 1968 să fie „Revolution" – un documentar de 91 minute produs pentru difuzarea în cinematografe despre fenomenul hippie și mai ales despre reflexiile sale din „leagănul" San Francisco. Va urma, în 1971, un alt lungmetraj artistic de mare succes la public în SUA, un grațios film erotic și de tip *travelogue* totodată, „Christa", cu titlul alternativ greșit „The Swedish Fly Grils" – întrucât este turnat mai ales în Danemarca, nu în Suedia, cu o distribuție daneză (inclusiv actrița din rolul titular, Birte Tove). După care... din motive necunoscute, totul se frânge pentru el în această ingrată galaxie a cinematografiei – Allmovie indică „motive de sănătate". Târziu, în 1996, mai iese o dată la public cu un ultim titlu: „The Hippie Revolution", un lungmetraj documentar de gradul III despre Era Psihedelică ce se voia un „*remake*" (inițial cu același titlu) după „Revolution" al său din 1968. Dar, acționat în instanță de producătorii filmului „Revolution" din 1985 (cu Al Pacino, Donald Sutherland, Nastassja Kinski și alții în distribuție), va fi forțat să schimbe titlul în „The Hippie Revolution", în pofida primatului său. (Litigiul a întârziat premiera noului documentar cu un deceniu.) Și, cam atât, omul nostru sucombând, practic, la scurt timp după etapa debutului promițător, de la care nu se mai știe mai nimic clar despre el. IMDb nu-i indică nici măcar anul nașterii, Wikipedia e telegrafică, dar ne dă măcar anii vieții totuși lungi a cineastului (1923-2019).

Poate cele mai valoroase părți ale documentarului „Revolution" sunt cele două ample videoclipuri, de început și de sfârșit,

pe chiar muzica piesei omonime în interpretarea trupei Mother Earth – o prezență efemeră pe scena San Francisco Sound având-o pe Tracy Nelson ca lider și solistă. (Doar primul lor album din 1968 a fost tributar Psychedeliei, după care s-au mutat la Nashville și s-au apropiat de country.) Jack O'Connell este și coautorul acestui cântec – marcând o premieră în filmul documentar psihedelic, în care nu s-a mai întâlnit un regizor care să-și compună muzica din coloana sonoră. Nu știm însă care a fost exact contribuția lui O'Connell. Cântecul (foarte rar) poate fi găsit pe compilația dublu cd „Love Is The Song We Sing" despre microcosmul *flower power* (s-a comercializat și în România în Anii 2000). Coloana sonoră a filmului a fost editată pe disc de vinil în același an 1968, al premierei. Cele două videoclipuri-coperți, revelând un surprinzător editor în persoana veteranului Carl Lerner[262] care se simte ca peștele în apă în filmul experimental, sublimează la modul ideal opera filmică reușind o valoroasă transfigurare a întregului travaliu artistic de decelare a universului contraculturii hippie din San Francisco în special, dar și Los Angeles.

Care ansamblu, suferă însă de aceeași carență pe care o întâlnim în documentarele „evanghelice" centripete – lipsa oricărei explicații a sorgintei din punct de vedere ontologic a fenomenului pe care îl numim contracultura hippie, explicație sacrificată futil în favoarea aceleiași abundențe de cadre semnificative seducătoare cu care ne-am obișnuit din producțiile anterioare (și pe care le așteptăm și chiar le clamăm de la cineast). Cadre altminteri „de aur", legate de existența cotidiană cea atât de fervență în același magnific 1967 în care au avut loc filmările, premiera fiind în 1968. Este un soi de completare a peliculei „Something's Happening: The Hippie Revolt" ieșită în cinematografe

[262] 1912-1973.

la finele anului precedent, aceasta din urmă având o incisivitate sporită şi o undă de şoc incomparabil mai mare. Ca şi acolo, ni se comunică în bune imagini de film documentar „uite cum trăim noi", fără să ni se lămurească şi „de ce" (poate, doar fugitiv), considerându-se odată în plus că „uite cum" ţine loc şi de „de ce". Se ocultează aici, din nefericire, marele „meci" dintre Establishment şi contracultura Anilor Şaizeci.

Identificăm deja locurile comune ale producţiilor de gen: tinerii vieţuind pe străzile din districtul Haight-Ashbury fără grijă şi cu zâmbetul pe buze ori dansând în transă colectivă în Golden Gate Park (cele două spaţii-fetiş din San Francisco), tema consumului de droguri, cea a sexului liber, Haight-Ashbury Free Clinic, The Diggers, nuditate şi body painting, adulţi selectaţi discreţionar vorbind despre tineri, concertele rock în aer liber ori prin celebrele săli ale erei (şi aici, tot cu nelipsitele *liquid light shows*). Apar în aceste anume sevenţe, alături de mai puţin cunoscuţii Mother Earth şi solista lor Tracy Nelson (cea care va face carieră în country în deceniul următor), nume ajunse mai apoi legendare cum ar fi Country Joe And The Fish, Quicksilver Messenger Service, Steve Miller Band – surprinşi în valoroase filmări de arhivă (chiar dacă fugitiv). Pe scurt, avem etalată odată în plus suma determinantelor microcosmului hippie, piesele de puzzle care compun imaginea de ansamblu şi pe care le-au adunat rând pe rând toţi cineaştii ce s-au aplecat asupra acestei anume imagini, fie sincron fie de-a lungul deceniilor ce vor curge, fie favorabili fie ostili, fie amatori entuziaşti fie mari maeştri.

Filmul documentar al lui O'Connell a fost lovit de ghinion – aşa cum se pare că a fost întreaga existenţă artistică a cineastului. Imediat după premiera de la New York din 1968, un litigiu prost gestionat cu sindicatul proiecţioniştilor a dus la boicotarea

difuzării peliculei în sălile de cinema, care astfel va rămâne în umbră, azvârlită în universul underground și rămânând astfel mult în urma peliculei-surori „Something's Happening: The Hippie Revolt". Publicul epocii a aflat cu adevărat de existența „Revolution" abia când în magazinele de discuri de vinil a apărut LP-ul conținând coloana sonoră (aproximativă). Dar maestrul lui O'Connell, Michelangelo Anonioni, a vizionat totuși creația discipolului, descoperind-o printre dansatoarele sale nude pe Daria Halprin – cea pe care o va distribui în 1970 în rolul principal feminin din „Zabriskie Point". Cu toate că, via forumuri (precum cele de pe IMDb), diverși cinefili se tot căznesc s-o identifice pe Halprin în cadrele lui O'Connell – eu, unul, n-am reușit...

## 4.6 „Like It Is"

În 1968, Psychedelia asimilase deja în mod suveran platoul înalt atins la apogeul The Summer Of Love și conștiența „revoluției", a schimbării de substrat era deja la ordinea zilei în Lumea Liberă, împungând chiar și Cortina de Fier care o separa de Lumea cea Închisă. A fost, cu precădere, anul revoltelor studențești de epopee, cele care au măturat ca un val seismic mentalități vetuste sau opresive și au remodelat definitiv modul de a fi și cotidianul ființei umane contemporane. Apăreau zilnic noi și noi adepți-apostoli dintre cei mai curioși, cum ar fi artiști „de frontieră", apologeți ai artelor marginale care militau în opere fie memorabile fie ignorabile pentru valorile „revoluției" lor: lichidarea tabú-urilor de tot felul, amorul liber, consumul de droguri, muzica rock ș.c.l. Este anul în care arta zisă psihedelică a luat în stăpânire vizualul planetei, făcând legea în special în artele aplicate și rămânând ca un semn iconic flamboiant și omniprezent al Anilor Șaizeci.

Un asemenea cvasiapologet emers din artele de frontieră a fost și californianul William Rotsler (1926-1997), un boem desăvârșit cunoscut în principal ca senior al benzilor desenate SF, de asemenea autor de romane și nuvele, toate SF, pentru care a obținut nu mai puțin de cinci Premii Hugo. Un alt premiu special cu decernare anuală începând cu 1998 îi poartă azi numele. Sculptor de formație, ajunge regizor de filme violent-erotice à la Roger Corman cu care a marcat cel puțin două titluri de cult în Late Sixties: „Agony Of Love" din 1966 și „Lila" din 1968 (cu titlul alternativ mai cunoscut azi „Mantis In Lace"). Pentru ca, în Early Seventies, să purceadă a naviga prin apele tumultoase ale noului gen apărut odată cu turnura decadelor: filmul porno hardcore. Sedus de zilele și nopțile din Psychedelia, pe care avea fericirea nebună să le trăiască, scrie și regizează documentarul de 72 minute „Like It Is", care își propune să înfățișeze posterității cotidianul erei „așa cum este" el cu adevărat (nu așa cum îl încondeiase Establishment-ul în producții centrifuge precum „The Hippie Temptation" din anul precedent). Rotsler ne lasă poate cel mai eteroclit dintre filmele epocii despre Youth Revolution, un documentar în egală măsură pseudo-documentar (*fake documentary*)[263] și totodată experiment vizual care proslăvește în principal nudul omului tânăr, în care amestecă secvențe „făcute" cu altele genuine, totul muiat în experimentul (zis) psihedelic fundamentat pe ecleraj și montaj lansat în America odată cu „Acid Mantra, or Rebirth of A Nation" al lui Ben Van Meter[264] și alte opere similare.

În absența prizei directe de sunet, autorul amalgamează patru vectori care se întrepătrund în permanență întru propovăduirea „crezului" cel nou. 1: Vectorul documentar, alcătuit din

[263] Vezi comentariile cinefililor pe IMDb („Diverting, if repetitious, fake documentary" – https://www.imdb.com/title/tt0143392/).

[264] Vezi subcapitolul următor.

ultravaloroase cadre de stradă ori din Golden Gate Park filmate în San Francisco cu hippies existând, pur și simplu, printre ceilalți oameni. 2: Vectorul fake-documentary, reprezentat printr-o comunitate free sex și pot smoking evoluând ruptă de lume într-un apartament dintr-o zonă rezidențială (foarte probabil închiriat pentru filmare), cu cadre în care nuditatea frontală feminină și masculină este în mod copios la ea acasă. 3: Vectorul erotic, din păcate aici al derizoriului, dat de filmări lungi și cam stereotipe cu tinere evoluând fără sclipire în numere de striptease filmate prin platouri improvizate. (Ca o anecdotă, un comentator de pe IMDb o recunoaște pe diva de film erotic de mai târziu Michelle Angelo, filmată doar de la gât în jos, după dimensiunea apreciabilă a mameloanelor sale.) 4: Vectorul experimentului, în care Rotsler a fost intens ajutat de un maestru de lumini ce-a adunat cu migală întreg arsenalul semantic al tentativei de reprezentare filmică a viziunilor induse de consumul de LSD. Așa ca în titlul rămas de cult „The Trip" al lui Roger Corman din 1967 (după un scenariu de Jack Nicholson, actorii de acolo fiind *icon*-uri de dată recentă ale erei: Peter Fonda, Dennis Hopper, Bruce Dern), efectul scontat rămâne, până la urmă, unul palid, imaginile apărându-ne azi cu totul demonetizate.

Senzația de apostolat e indusă de coloana sonoră în care abundă interviuri cu tineri hippie despre viața lor curioasă, despre condiția umană în general, despre ideologia lor axată pe narcoză și îngrijorătoare pentru Establishment cu ajutorul căreia își propuseseră nici mai mult nici mai puțin decât să schimbe lumea. (În pofida eșecului destul de rapid al subculturii hippie și a „filosofiei" *flower power*, lumea a fost, totuși, schimbată.) Și aici avem o distincție clară între interviul frust, stradal prin care ni se destăinuie hippies autentici și cel *intra muros* al unor hippies veșnic în pielea

goală prin apartament ce ne apar a fi cam „de duminică". Iar ca muzică de ilustrație, un soi de free-jazz psihedelic rumegător de cortexuri ajută la construirea secvențelor experimentale ce se vor o irumpere a erosului, dar care rămân la stadiul de simplă intenție, suferind în mod evident de lipsa unei viziuni regizorale autentice.

Una peste alta, „Like It Is" ajunge până la noi ca o tentativă lăudabilă. Și, cam atât.

## 4.7 Opera lui Ben Van Meter

Cândva prin 1964, biroul FBI din San Francisco este alertat de proprietarii unui laborator pentru developarea peliculei în legătură cu rolele aduse spre prelucrare de un tânăr „cu părul lung". Suspiciunea: pornografie, încă prohibită pe atunci în SUA. Agenții vizionează o bobină și, convinși că sunt în fața unui *stag film* (scurte filme pornografice clandestine produse în SUA cu începere din Anii '20), ridică întreg materialul. Ceea ce îi intrigase fuseseră cadrele istorice cu aterizarea dirijabilului Hindenburg la New York din 6 mai 1937, cu explozia sa dezastruoasă cu tot, refilmată (tot în alb-negru) în timp ce era proiectată pe sexul unei tinere, generos oferit obiectivului. Tânărului cu părul deja lung i-a luat ceva timp să-i convingă pe agenți că era vorba, de fapt, despre un film de artă și să-și recupereze rolele astfel confiscate. Așa a luat naștere primul scurtmetraj din creația de avangardă a lui Ben Van Meter, intitulat „The Poon Tang Trilogy" – trei filmulețe-experiment adunate laolaltă într-o inspirată proiecție de 9 minute destinată exclusiv cercurilor underground. Pentru titlu, „Humble" Ben (așa cum semnează el astăzi, la peste o jumătate de secol distanță, inclusiv pe site-ul său personal)[265] a

[265] Site-ul a dispărut de pe Internet.

dat o rezonanță cumva vietnameză termenului de slang american „*poontang*" (preluat din franțuzescul „putain") și care înseamnă și „vulvă, vagin". Incidentul cu FBI este relatat de însuși cineastul într-un alt scurtmetraj experimental de-al său, „Me & Bruce & Art" din 1966, de 6 minute, a cărui coloană sonoră este un interviu luat de un amfitrion al unei faimoase emisiuni lui și prietenului său ajuns mult mai celebru Bruce Conner, iar imaginile sunt cadre filmate prin fereastra unui avion de linie aflat în plin zbor. (Apreciat artist plastic, fotograf și regizor de film experimental a cărui creație își are originile în subcultura beat, Conner și-a legat la rândul său viața și opera de metropola San Francisco.) Van Meter a ajuns la noi ca un veritabil semn iconic al contraculturii hippie din San Francisco a Anilor '60, totodată un mare nume (poate azi pe nedrept intrat în con de umbră) al cinematografului de avangardă american, care tocmai în acel deceniu al șaptelea al secolului trecut își definea propriii vectori. (De exemplu, prin The Film-Makers' Cooperative, fondată la New York în 1962 de un grup de cineaști de avangardă[266].) În 1966 intră însă în atenția contemporanilor săi obținând Premiul I la Festivalul de Film de la Ann Arbor[267], cu pelicula de 20 minute realizată anul precedent intitulată „Up Tight, L.A. Is Burning... Shit!" (titlul într-o traducere aproximativă: „Crispat, Los Angeles-ul arde... Rahat!"), pe care singur o definește ca pe un „*personal and social turmoil*" pe coperta interioară a DVD-ului „Rebirth Of A Nation" conținând 9 filme, pe care l-a comercializat personal (via site-ul său personal, dispărut odată cu el). „*Turmoil*" = „*tumult*".

Ben Van Meter și-a pliat întreaga sa existență pe formele contraculturii Anilor Șaizeci din San Francisco – unul din

[266] Vezi 2.7.

[267] Înființat în 1963, este azi al treilea cel mai vechi din America de Nord.

polii planetari ai fenomenului, poate chiar epicentrul acestuia, nefăcând altceva decât film experimental, lăsându-se purtat cu voluptate pe undele Erei Psihedelice şi sucombând ca cineast odată cu aceasta, incapabil (sau poate neinteresat) de adaptare. În „Colorfilm" (1965, 9 minute) experimentează hedonistic alături de o trupă obscură de dansatori dezinhibaţi din metropola californiană – S.F. Dancers' Workshop (informaţie tot de pe coperta DVD-ului). Cu „Bolex Peyote Bardo" (1965, 11 minute) încep expunerile multiple *„in-camera"*, definitorii pentru întreaga sa creaţie ulterioară, *„as a technique of self-expression"* (de pe coperta DVD-ului). În zilele istorice de 21-23 ianuarie 1966 filmează crucial în San Francisco The Trips Festival, acel proto-festival indoor de muzică rock apărut pe fundalul Acid Tests ale lui Ken Kesey[268], expunând în fiecare seară câte trei bobine a 100 min de peliculă pe 16 mm (informaţie tot de pe coperta DVD-ului), rezultatul fiind „SF Trips Festival, An Opening", (1966, 9 minute), definitoriu pentru personalitatea artistului dar care cu greu poate fi acceptat ca un document al evenimentului:

> *„I filmed it in my then inmitable style. I have always described it as «A documentary of the event from the pov of a goldfish in the koolaid bowl»* [s.mea]. *It is written about in all of the scholarly books about experimental film and has been hailed by one academic as, «The most psychedelic film ever made». Whatever!".*[269]

Nu putea lipsi de la memorabilul Human Be-In din 14 ianuarie 1967, filmându-l (printre alţii) pe Timothy Leary rostind în discursul său bine-găsitul slogan al erei: *„Turn on, tune in, drop out!"* – moment inserat în „Be" (1967, 8,5 minute).

---

[268] Vezi 10.1.

[269] Declaraţie făcută în interviul din emisiunea lui Art Linkletter – https://dangerous-minds.net/comments/ben van meter pioneer of psychedelic film making).

„Nava amiral" a creației filmice a lui Ben Van Meter rămâne „Acid Mantra", un amplu (de această dată) experiment din 1967, lung în forma sa finală de 54 minute (Ben Van Meter a modificat montajul inițial în mai toate filmele sale, care au alături de anul primei versiuni și 2008 – probabil cel al finalizării DVD-ului său de antologie.) Titlul inițial a fost „Acid Mantra Or Rebirth Of A Nation" (cu o trimitere străvezie la opera crucială a lui D. W. Griffith din 1915, „The Birth of a Nation" apropo de „renașterea" psihedelică a „națiunii" din 1966), dar ultimele cuvinte au ajuns azi să formeze titlul dvd-ului conținând o mare parte a creației sale, altminteri restrânsă ca minutaj, datorită naturii sale specifice. Artistul transfigurează estetic lumea frenetică din jurul său făcând uz de întreg arsenalul de care dispune și de care nu ezită să facă abuz: cadre subliminale (multe plasate la limita percepției), expunerea multiplă in-camera, desenul direct pe peliculă (frizând animația), proiecții de imagini refilmate în fel și chip (unele răsturnate), combinația de cadre alb-negru și color (de multe ori în aceeași imagine construită pe planuri multiple), proiecții de *liquid light show* (despre care, repet, se credea că redau viziunile induse de LSD) și, nu în ultimul rând, apetența insolită pentru sonoritățile exotice și muzica atonală folosite în coloana sonoră – asta, cu toate că el transfigura filmic o lume a muzicii rock (pe rockeri, de altfel, îi filmează copios, dar nu în priză directă). Un caz singular (și nu tocmai fericit) este inserarea în coloana sonoră a lui „Acid Mantra" a hitului trupei britanice The Animals „It's My Life" din 1965 (editată ca disc single), ales, desigur, pentru mesajul textului – o stridentă abdicare de la propriile principii. Dar asta poate fi o intervenție ulterioară – Ben Van Meter a lucrat tot restul vieții sale la opera sa filmică din Anii '60, modificând-o în permanență. Din corespondența cu

dumnealui am aflat că pregătește o nouă ediție, care va conține câteva filme în plus. (Actualizare: nu am știre să fi apărut această nouă ediție, iar „Humble Ben" a murit.) Șarjând direct creația patriarhului cinematografului american, versiunea inițială era proiectată cu trei aparate simultan pe ecrane alăturate. „The Birth Of A Nation" al lui D. W. Griffith din 1915 era proiectat și el pe trei ecrane alăturate.

S-a vorbit, pe bună dreptate, despre *„cinematograful lisergic al lui Ben Van Meter"*[270]. Despre acesta nu putem spune că documenta Era Psihedelică, ci doar că era, efectiv, aceasta.

Din păcate, generosul site personal al lui Humble Ben a dispărut odată cu el (1941-2019). R.I.P.! Îi mulțumesc odată în plus pentru amabilitatea cu care mi-a pus la dispoziție opera sa, greu de găsit în Europa.

## 4.8 „You Are What You Eat (YAWYE)"

Era prin 1967 atunci când, în mințile lui Barry Feinstein și Peter Yarrow, a încolțit ideea entuziastă a unui film de lungmetraj care să exprime ceea ce trăiau ei din plin în „Sunny Cal[ifornia]" şi pe care noi cei de azi o numim Era Psihedelică, pe care ei cei de ieri o conştientizau din plin fără s-o numească încă aşa. Primul: un fotograf de succes din Hollywood devenit celebru încă din deceniul precedent prin portetele unor superstaruri (Marlene Dietrich, Judy Garland, Charlton Heston, Jane Mansfield, Steve McQueen), dar și ale unor politicieni precum J.F. Kennedy sau R. Nixon. Începând cu 1955, Barry Feinstein (1931-2011) devine fotograful revistei *Life*. Unele portrete ale

[270] https://dangerousminds.net/comments/ben_van_meter_pioneer_of_psychedelic_film_making: *„Enjoy the lysergic cinema of Ben Van Meter!"*

sale vor apărea pe coperta faimoasei publicații. Va mai lucra pentru *Time*, *Newsweek* și alte periodice de top. Al doilea: membru al grupului folk de marcă Peter, Paul & Mary (trio vocal) dar și un notabil activist în acea Americă zguduită de lupta pentru drepturi civile, proteste studențești, Războiul din Vietnam. Pe cei doi îi unea Mary Travers – solista grupului și soția lui Feinstein.

Venit pe lume cu ani buni înainte de acei *baby boomers* ai anului 1945, fotograful se identificase în primii Ani Șaizeci, la maturitate, cu universul de dată recentă al muzicii rock luat în stăpânire de oameni mult mai tineri decât el. S-a apropiat, mai ales, de Bob Dylan, pe care îl însoțise în 1966 în legendarul Electric Tour prin Regatul Unit filmat de D.A. Pennebaker, documentând etapa din cariera solistului prin fotografii de elită. (De atunci ne-a rămas și un faimos portret al lui Barry Feinstein făcut de Bob Dylan însuși.) Va face poze pentru coperțile unor albume vândute în milioane de exemplare ale unor Bob Dylan („The Times They Are A-Changin'" – 1964), The Rolling Stones („Beggar's Banquet" – 1968), George Harrison („All Things Must Pass" – 1970), Janis Joplin („Pearl" – apărut postum în 1971) și multe altele. A mai fost și unul dintre operatorii rockumentarului de antologie și deschizător de drumuri al lui D. A. Pennebaker[271] „Monterey Pop",[272] filmat în 1967 (în plin fenomen The Summer Of Love).

În anul lui Monterey International Pop Festival, Peter Yarrow îi iese în întâmpinare lui Feinstein în legătură cu ideea aceluia despre un film inedit și acceptă să devină producătorul aventurii. (De fapt, ambii vor semna ca producători și doar Feinstein își va asuma finalmente regia.) Rezultatul va fi o curioasă operă de

[271] Vezi 5.1.

[272] Vezi 7.2.

artă din Psychedelia ce poartă numele „You Are What You Eat" (cunoscut pe scurt: „YAWYE"), ieșită la public în 1968. O așezăm și pe aceasta în șirul documentarelor realizate în modul centripet. Libertatea totală de expresie pe care și-au luat-o creatorii, în numele libertății totale pentru care militau în viață, face ca acest unic titlu al filmografiei lor (atât ca regizori, cât și ca producători) să fie greu de încadrat unui gen anume, fiind un melanj bizar (și prin excelență incoerent) de film artistic, documentar și docudrama realizat în Los Angeles, San Francisco și New York, tributar parcă frazei chitaristului Paul Kantner de la Jefferson Airplane care, atunci când a fost întrebat despre Era Psihedelică vreo trei decenii mai târziu, a răspuns: „Dacă îți aduci aminte despre Anii Șaizeci, înseamnă că nu ai fost acolo cu adevărat!" (apropo de mințile stăpânite de drog ale „protagoniștilor"): *„If you can remember anything about The Sixties, you weren't really there!"*[273]. Filmul a purtat titlul de lucru „Love Is the Answer... What Was the Question?", inițial fiind *per se* un manifest *flower power* (sunt surprinși tineri mărșăluind la o demonstrație purtând o pancardă cu prima propoziție). Dar sloganul „You Are What You Eat", lansat în prima parte a secolului trecut[274], va câștiga cursa: într-una din secvențele de început, spectatorul vede un grup de tineri oprindu-și vehiculele lângă un rond de flori din Los Angeles și apucându-se să mănânce ostentativ carnalele inflorescențe sub ochii trecătorilor care încercau să pretindă prin atitudini că nu se întâmplă nimic. Q.E.D.: Lume-lume, ești ceea ce mănânci și, uite, noi suntem flower-children!

Această halucinație zâmbăreață lungă de 75 minute conține în elementul său de film documentar valoroase cadre trase

[273] https://www.brainyquote.com/quotes/paul_kantner_101385.

[274] http://www.phrases.org.uk/meanings/you-are-what-you-eat.html.

pe Sunset Strip (L.A.), Haight-Ashbury (S.F.) sau East Village (N.Y.) în dubla tentativă a autorilor de a-şi legitima demersul documentarului lor, pe de o parte, iar pe de alta de a-şi plasa tribulaţiile personajelor în contextul dorit, încercând (cam forţând) o contopire a celor două planuri. Operatorul Barry Feinstein şi monteurul Howard Alk (un nume ce va deveni curând sonor în universul rockumentarelor din Psychedelia) se ascund în spatele camerei mobile al cărei discurs (încă) neconvenţional reprezintă vectorul principal al propunerii lor. Grupul de prieteni ai autorilor generează personaje, cvasi-personaje ori de-a dreptul pseudo-personaje creatoare de happening-uri naive (şi, uneori, cam sărăcuţe) care se întreţes cu lumea „reală", surprinsă în cadrele direct cinema care rămân, până la urmă, sarea şi piperul „YAWYE" – aşa ca în mai toate „opurile" de gen. Nu lipsesc „apologeţii" erei, care se căznesc să facă „prozeliţi" prin „predicile" lor ce au aici, desigur, drept de cetate.

Un alt tovarăş al demersului filmic insolit a fost John Simon, personalitate multiplă a muzicii vremii (producător de top, compozitor, interpret), chemat să compună pentru coloana sonoră şi să ajute la ilustraţie (regizorul muzical a fost Peter Yarrow, cum altfel?). Din nou, amestecul unor elemente eterogene creează dezordine, disipează în loc să adune: muzica originală, ilustraţia, secvenţele live filmate din concerte mai mult sau mai puţin trucate, în care insolita apariţie pe nume Tiny Tim a primit „partea leului" nu fac o casă bună împreună. (Tiny Tim este şi un personaj pregnant al rockumentarului de gradul 2 al lui Murray Lerner „Message To Love: The Isle Of Wight Festival"[275]). Coloana sonoră a fost lansată însă pe un album cu oarecare trecere printre colecţionari, cu atât mai mult

[275] Vezi 7.10.

cu cât trupa de acompaniament folosită de John Simon (inclusiv pentru secvențele din pseudo-concertul lui Tiny Tim) a fost The Hawks, care în foarte scurtă vreme își va schimba numele cu cel sub care va deveni celebră: The Band (John Simon a produs albume de antologie ale trupei: „Music From Big Pink" (1968), „The Band" (1969) sau concertul „The Last Waltz" (1978) filmat de Martin Scorsese, al cărui regizor muzical a fost). Un „triș" i-a mâhnit pe fani: cadre cu tinere fete luate în stăpânire de isterie filmate de Barry Feinstein în timpul concertului The Beatles At Candelstick Park din San Francisco (pe 29 august 1966, ultimul lor concert în public cu bilete vândute) au fost inserate aici în concertul fake al lui Tiny Tim, filmat de fapt în fața unei audiențe intime în subsolul casei lui Bob Dylan din Woodstock. Acolo unde au fost înregistrate în același an 1967 al filmărilor „YAWYE" celebrele „The Basement Tapes", editate pe dublu LP în 1975 în discografia oficială Bob Dylan & The Band.

„YAWYE" rămâne opera unor cvasi-amatori în cinematografie plini de energie și entuziasm, tributari spiritului din Psychedelia Maxima, cu operă nu lipsită totuși de o doză de interes și de un dram de farmec, ce dau impresia că și-au făcut exercițiile lor de începători în timp ce turnau acest unic lungmetraj al vieții lor. Care, alături de alte câteva titluri sporadice risipite pe spațiul câtorva ani, anticipează prin alchimie-unicat Efectul Renaldo And Clara[276].

[276] Vezi 5.3.

# PARTEA A 2-A –
# ROCKUMENTARELE

# 5. „THE UNWASHED PHENOMENON": BOB DYLAN ŞI EFECTUL „RENALDO AND CLARA"[277]

## 5.1 O capodoperă [încă] beat: „Don't look back"

În 1965, cei de la Leacock-Pennebaker, Inc. (firmă de producţie cinematografică înfiinţată de Robert Leacock şi D. A. Pennebaker în 1963, plecând de la Drew Associates, înfiinţată în 1959 sub umbrela lui Robert Drew)[278] au fost contactaţi de Albert Grossman, managerul lui Bob Dylan. Beatnikul din New-York, ajuns de-acum un simbol exploziv şi râzgâiat al contraculturii, urma să facă un turneu de trei săptămâni în Anglia, pe care şi-l dorea filmat. Ori, poate managerul său era cel ce şi-l dorea filmat, nu se ştie clar, cert e că cineaştii au fost solicitaţi să facă un film cum încă nu se mai văzuse până atunci. Adică, să-l însoţească în mod direct cinema pe superstar în periplul său din aprilie-mai în Albion. Era, de altfel, epoca în care tot ce era nou şi incitant era încercat – SCHIMBAREA „cu majuscule" fiind aşezată pe piedestal.

---

[277] Fragment dintr-un vers al cântecului scris de Joan Baez în 1975 şi editat în 1976 „Diamons & Rust", cu aluzie directă la Bob Dylan. Acesta va insista să fie inclus în filmul experiment „Renaldo And Clara" – vezi mai departe 5.3.

[278] Vezi şi 2.4.

Ce-i drept, Ken Kesey și ai săi Merry Pranksters dăduseră tonul cu un an înainte, filmându-și copios călătoria Magic Bus Trip[279], dar finalmente demersul lor a rămas unul amatoricesc, proiecţiile materialelor brute, doar premontate, cu cadrele developate legate în bobine în ordinea filmării având loc la sediile californiene în care își organizau spectacolele multimedia de tip Acid Tests. (Ultimele dintre acestea de fiecare dată ținute în altă locație, ca urmare a presiunii poliției.[280]) Fără a-l cunoaşte prea bine pe Dylan, dar nevenindu-i să creadă că e pus în fața unei premiere absolute în cinematografie, Pennebaker acceptă toate condițiile dure impuse: producătorul principal va fi Grossman iar fiecare cadru din montaj trebuia aprobat de Dylan în persoană – lucru la care se spune că s-ar fi agreat printr-o simplă strângere de mână. Încă trei operatori alături de el însuși vor roi în jurul idolului de-a lungul turenului, regizorul rezervându-și doar pentru el deliciul montajului. Unul din ceilalți trei a fost Howard Alk, autorul printre altele al sequel-ului „Eat the Document" din 1972, montat împreună cu Dylan[281]. Apoi, Jones Alk (cu acest unic titlu ca operator în modesta sa filmogafie mai ales ca sunetist) și Ed Emschwiller, un interesant cineast (regizor, operator, monteur) şi artist plastic. Aşa a prins viață „Dont Look Back", prima capodoperă cinematografică a contraculturii Anilor Şaizeci. Pennebaker a scris în mod deliberat pe generic titlul fără apostrof, motivând că vrea să simplifice limba engleză.

Filmul ce s-a bucurat de un amplu orizont de aşteptare începe cu totul neaşteptat și de-a dreptul şocant pentru epocă, cu un rămas faimos proto-videoclip imaginat de Dylan însuși pentru

[279] Vezi 1.5.

[280] Un film documentar îngrijit de Kesey personal va ieşi pe DVD abia în 1999 (vezi 10.1).

[281] Vezi mai departe, 5.2.

piesa „Subterranian Homesick Blues" (single de succes extras de pe ultimul său album de atunci, „Bringing It All Back Home", lansat în martie 1965 – care album, în unele țări, s-a vândut chiar cu titlul acestui cântec). Într-un aparent ansamblu industrial dezafectat, din cele care îl fascinau pe cineast încă de la începuturi, filmat alb-negru (ca și restul filmului), în plan general și cu cameră fixă (așadar, atipic pentru direct cinema), Bob Dylan ține în brațe un teanc de cartoane pe care stau scrise cuvintele cântecului său cu caractere diferite, ca să fie mai ușor de identificat – un soi de strămoș al prompterului de azi, teanc operat pe atunci în mod normal de o secretară de platou (plasată, desigur, în spatele camerei). Pe măsură ce versurile se scurg, „The Unwashed Phenomenon" aruncă pe jos un carton după altul, încercând concentrat să țină pasul cu banda pentru ca fragmentul de vers care se aude cântat să poată fi și citit tot atunci pe cartoanele scrise deja cu grafia psihedelică ce va lua în stăpânire imagistica Anilor '60 pretutindeni, uneori întârziind, uneori încurcându-se – dar, probabil că tocmai asta și se urmărea. (Cartoanele au fost desenate de Dylan însuși, ajutat de Ginsberg, Donovan și Bob Newrith.) Iritat de ideea că trebuia să facă playback citind cele scrise pe cartoane, așa cum făceau toți ceilalți, Dylan a venit cu o alta, aceea de a arunca acele cartoane pe rând în fața obiectivului, odată cu derularea versurilor. Când se termină cântecul și a scăpat și de ultimul carton, iese pur și simplu din cadru, lăsând spectatorul în compania... „fabricii părăsite". Un cloșard rufos și rezemat într-un baston care stătea nevăzut în planul doi se ridică și traversează cadrul, în direcția în care plecase Dylan: îl recunoaștem pe Allen Ginsberg. Un alt personaj dispare în fundal, tot cineva din evantaiul de prieteni (anume Bob Neuwrith – este și cel care apare de la brâu în jos în spatele lui Dylan pe coperta

albumului „Highway 61 Revisited", ce va fi lansat după turneul britanic, în august 1965). Pennebaker a realizat videoclipul la sfârșitul filmărilor, dar l-a plasat la începutul montajului pentru a trimite un semn clarissim spectatorului: „Timpurile sunt în schimbare" și filmul, odată cu ele. Cântecul astfel intitulat al lui Bob Dylan (altul decât cel al proto-videoclipului) fiind, de altfel, leit-motivul documentarului: este filmat în concerte de mai multe ori, e zdrăngănit la chitară prin camere de hotel, se aude la radioul limuzinelor în care sunt transportați protagoniștii printr-o Londră în alb-negru a primăverii lui '65. Videoclipul s-a filmat, de fapt, pe o stradelă în spatele hotelului Savoy din Londra, unde erau cu toții cazați, cu clădiri atunci aflate în reparații și pline cu schele ce confereau un aer industrial aparent. Allen Ginsberg l-a vizitat pe Bob Dylan în hotel, cum arată una din secvențe – probabil în acea zi s-a filmat și videoclipul.

Documentarul începe, practic, prin captarea fervorii debarcării tuturor din avionul transatlantic, a întâmpinării făcute de londonezi megastarului și prima conferință de presă ținută chiar acolo, în aeroport, unde găsim cu plăcere un Bob Dylan copilăros, jucăuș, ghiduș, un argint-viu flirtând cu fetele frumoase din jur – cu toate că Joan Baez era lângă el și va fi tot turneul, cei doi consumându-și pe atunci finalul idilei lor. Printre altele, Pennebaker a acoperit cu brio și dimensiunea tip newsreel – așa cum făcuseră deja Frații Maysles în filmul lor despre The Beatles[282]. Camera va ucide definitiv intimitatea folkistului în zilele ce urmează, înregistrând cu sagacitate oboseala care pune stăpânire pe el treptat de-a lungul turneului, plasat cum era în mijlocul fanilor și adulatorilor de tot felul, nervozitatea sa crescândă care-l va face să agreseze în mod gratuit oameni vulnerabili în stânga

[282] Vezi 6.1.1.

și-n dreapta, în fine, epuizarea sa fizică și psihică după turul de forță al celor trei săptămâni de turneu în fața unui public de elită, devorator al muzicii pe care o făcea. Ultima secvență e filmată în limuzina care-l ducea înapoi la hotel prin noapte și ceață de la memorabilul său concert în fața a mii de oameni la Royal Albert Hall din Londra, ajuns la capătul puterilor (deși nu acesta a fost atunci ultimul concert al turneului său din Anglia). „Uite, acum te-au făcut și anarhist", îi arată Albert Grossman un ziar deschis. „Zău? Atunci, dați-i anarhistului o țigară...". Acest „*Give The Anarchist A Cigarette*" a avut atâta răsunet în epocă după lansarea documentarului, încât un important și supervândut pe piața neagră *bootleg* al lui Bob Dylan cu piese de atunci se va intitula chiar așa, fiind inclus în ultimii ani în discografia sa oficială.

Se succed secvențe memorabile, unele rămase în antologie alături de videoclipul cu funcție de prolog. Urmărim de câteva ori excepționale travellinguri din mână ultraperformante trase de abilii operatori, care încep din câte o cabină și de-a dreptul de pe un scaun, alături de starul așezat, pe care îl urmăresc după ce se ridică deplasându-se pe holuri interminabile până intră în scenă în fața publicului și își reia concertul (remarcabil controlul mereu impecabil al expunerii); ori până iese afară în stradă, apucând-o pe străzile Londrei, pe la vitrine. În camerele de hotel intens „supravegheate" de obiective, adică acolo unde roia o pitorească faună în jurul superstarului, operatorii direct cinema, conștienți de importanța muncii lor, reușesc pur și simplu să-și împlinească credo-ul profesional și să ne facă atât pe noi, cei care privim, cât și pe ei, cei ce sunt priviți să uităm de existența aparatelor. Avem impresia că vedem secvențele unui direct cinema spontan, cu totul ferit de teatralismul ficțiunilor genului, populat cu tineri londonezi vitali și independenți, scoși parcă din opera

unor Richard Lester, Tony Richardson sau Lindsay Anderson. Se creează conflict dramatic generat de diferența de viziune asupra vieții, ca în secvența în care Dylan se străduiește să afle de la drogații din anticamera apartamentului său care din ei a aruncat o sticlă în stradă, luându-se aproape la bătaie cu unul, cei doi ajungând să schimbe injurii „existențiale". Rockeri frumoși (dar, parcă ușor perverși) apar de peste tot din Anglia să-l întâlnească pe confratele lor transoceanic – cu care voiau, desigur, să se împrietenească. După ce zdrăngăne la propriu o chitară târziu în noapte, după ce gâdilă pianina din livingul apartamentului de hotel, după ce au fost lăsați siguri de Dylan și anturajul său, doi întârziați se gândesc să plece, totuși. Unul din ei apucă o sticlă de bere pe care o desface direct pe pianină, lovind-o cu palma, curățindu-i apoi grijuliu gura cu degetele. „E sticlă?", îl întreabă „fenomenul". „Nu, lemn", răspunde convivul, trăgând o duşcă zdravănă în timp ce iese pe ușă, lăsând în urmă pianina ciobită – secvență ce pare scrisă de un mare scenarist și filmată de un mare regizor, ambii adepți ai curentului Free Cinema care pusese atunci stăpânire pe Albion, dar care nu e altceva decât mare film documentar autentic, mai proaspăt chiar decât Free Cinema-ul cel care adusese deja prospețime în lumea filmului. L-am recunoscut pe Alan Price, „clăparul" formației The Animals, aflată atunci „pe val" (multe personaje din film sunt „*uncredited*", ca și Price).

O altă secvență, calmă de această dată, începe cu un grosplan serios subexpus al lui Joan Baez (un soi de *low-key* spontan– „regula jocului" în direct cinema interzicea orice lumină auxiliară celor existente[283]), ce cântă nopții londoneze o minunată baladă acompaniindu-se la chitară. Se aude însă peste vocea ei țăcănitul unei mașini de scris, ceea ce ne semnalează nu numai

[283] Vezi 2.4, 2.6.

că nu e singură în cameră, dar și că cineva nu dă doi bani pe katharsisul ei. Aparatul îl dezvăluie apoi pe Dylan cocoșat peste mașină, scriind, desigur, poezii (ce altceva?), în timp ce diva cântă în surdină. Cei doi amorezi par a fi singuri în hotelul noptatec, dar avem surpriza ca aparatul ținut pe umăr să pornească în „explorare" împrejur și să dezvăluie cu o lentoare magistrală, fără să se grăbească, aidoma unui *gambler* profesionist care-și filează lasciv cărțile din mână pentru a întinde nervii adversarului, întâi pe același Alan Price care tocmai părăsise trupa Animals la apogeul popularității (datorită aviofobiei de care suferea, trupa fiind angajată în numeroase turnee) așezat pe ceva, ascultând transfigurat cântarea, apoi pe o superbă blondă împietrită, ghemuită într-un colț și așezată direct pe jos – o recunoaștem pe Nico, superstarul lui Andy Warhol și solista de peste doi ani a formației new-yorkeze Velvet Underground[284] (care avea pe atunci o relație amoroasă cu Bob Dylan, cu toată prezența lui Joan Baez în turneu), apoi pe Grossman însuși, întins pe pat și ținându-și picioarele pe o mobilă, pantofii acestuia devenind amorsă. Se ajunge cumva (e un cadru *one shot!*) în gros-plan-ul managerului, ce-și are privirea lui unică ațintită la nimfa melopeică, subexpusă și despletită – privire care ar fi un melanj între expresia unei *jüdische mamma* veghindu-și odorul și cea a unui buldog englez tolănit lângă șemineu, care-și soarbe din ochi stăpânul tocmai l-a îndopat cu pizza quattro stagioni. Sunt acele priviri ale lui Grossman către Dylan – și aici, Baez – pe care Pennebaker le filmează copios și le inserează de vreo trei ori în montaj. Și, peste katharsisul indus de baladista care a scufundat întreaga lume în transă, personaje ori spectator deopotrivă, împărățește bruiajul mașinii de scris a unui Dylan impasibil, eșuat în versurile sale țăcănitoare, imun la

[284] Vezi 9.3.

transa altuia. Dar, când secvența tandră și totodată stranie părea încheiată, iată că totul se răstoarnă: Dylan pune mâna pe chitară și cântă și el o altă baladă, la fel de frumoasă, Alan Price „învie" la rândul său, lui Baez i se face somn și merge să se culce, superba blondă rămâne nemișcată în colțul ei, după ce pleacă și Dylan la culcare, Price ia el chitara și totul pare că nu se mai sfârșește, că suntem martorii unui ciclu apolinic „în buclă", nutrit de ochișorii grăsuni ai lui Albert Grossman, ascunși în dosul propriilor pantofi ridicați pe masă, ținuți în amorsă. Secvența absolut memorabilă frizează estetica *low key* a categoriei *film noir* a Anilor '40-'50 – experiență, desigur, asimilată de operatorii direct cinema, care aici chiar că s-au întrecut pe sine, într-un act de profesionalism atins de unicat absolut.

Figurile Londrei, fabuloasele ei „insectare" de indivizi care au dat lumii o școală națională de film, cum ar putea să constituie altceva decât un magnet pentru „mercenarii" americani? Astfel, avem de-a face la un moment dat cu un grup de pubere zgomotoase, tupeiste și nu tocmai frumoase, adunate ciorchine în stradă în fața hotelului – care pubere intră în fibrilație atunci când semizeul le apare undeva sus, la o fereastră (operatorul rămâne inteligent pe reacția lor). Le regăsim în secvența următoare în chiar camera în care Dylan le invitase la o discuție, complet prostite și incapabile de vreo reacție altfel decât una stereotipă, pentru ca în următoarea să le descoperim în culisele sălii de concert ținut cu casa închisă, introduse prin spate de cel care tocmai se producea pe scenă, cârcotind în șoaptă că de acolo de unde stau ele se aude prost. Pennebaker are un adevărat cult pentru personajele sale, principale, secundare sau episodice, pe care le pune în situație și în relație cu magnificența unui maestru, efectiv, desăvârșit. Curentul filmic pe care îl reprezintă este aici la apogeu.

În alt loc, este urmărit de operator un critic muzical scorțos, îmbrăcat într-un macferlan de film alb-negru din cele cu spioni de Război Rece, înghesuindu-se într-o cabină telefonică din care dictează publicației sale, cu acel tipic accent englezesc în care vocalele scurte sunt lungi, iar cele lungi interminabile. Iată-i cuvintele, citite de el cu pauzele de rigoare, după cele ce-și notase într-un carnețel:

„Frază. E mai degrabă o predică decât o cântare. Două puncte. Tragedia e poate aceea că publicul este procupat de cântare. Aliniat. Așa că băieții bărboși și fetele cu părul prins, toate cu ochii făcuți și machiate ca la pompe funebre, aplaudă cântecele și pierd, probabil, predica [s. mea]. Sunt acolo, clamând, sunt implicați. Frază. Dar cât de îndepărtați sunt de fapt de Sit-Ins, de greve și proteste, și de viață... Paragraf. Timpurile sunt în schimbare, cântă Dylan. Ele sunt așa atunci când un poet vine să umple timpul, nu un cântăreț de muzică pop".

Secvența a fost dăruită cu voluptate sardonică de cineast spiritului ce contesta contracultura, încarnat aici în personajul tipic londonez vorbind cu accent tipic londonez înfundat în cabina telefonică tipic londoneză.

Mai apoi, la o recepție elegantă populată de top-modele ravisante, o lady scurtă și groasă, învelită grijuliu în blănurile unor animăluțe insuficient protejate, îl acostează pe trubadurul pe care nu-l mai slăbește cu țăcăneala ei de mitralieră Enfiled, străduindu-se să-l convingă pe complet strepezitul hipster new-yorkez de neprețuita ei prețuire, aducându-i la cunoștință faptul că-l așteaptă negreșit la ea la conac, prezentându-i pe cei trei băieți ai ei înșirați cuminți la spatele dumisale și et-țetera. Stratagema lui Dylan de a i-l „pasa" cucoanei pe Alan Price eșuează, pentru că femeia scurtă și groasă „nu pune botul" – și Pennebaker îi lasă acum departe în urmă pe marii comediografi ai momentului cu această anume secvență în care trebuie neapărat savurată mutra

unui Bob Dylan măturat de rafalele verbiajului importantei femele „ifosarde", vidat de conținut, fără replică, fără reacție, torturat de plictis și cuprins nu de disperare, ci de-a dreptul de panică. Parcă suntem proiectați aici într-un film al geniului comediei filmice Jacques Tati, în care verbiajul unui personaj e folosit doar ca element secundar de compoziție într-un film fără dialoguri.

O altă secvență debordând de candoare este aceea în care Albert Grossman se înființează pentru negocieri legate de viitoare concerte în biroul unui important manager londonez, Tito Burns – notorie figură britanică, atât în jazz, cât și în rock, impresar al unor trupe și interpreți de vârf, el însuși un reputat acordeonist, pe numele său real Nathan Bernstein, om cu o față de neuitat și cât se poate de londoneză, pescuită parcă de-a dreptul din „Aventurile clubului Pickwick". Filmarea cu două camere simultan și schimbările rapide de distanță focală îi permite un decupaj de-a dreptul de film artistic ultraelaborat, cu treceri bine ritmate din prim-plan în plan larg sau folosirea gros-planului cel atât de apreciat de cineast. Toate bune și frumoase, negocierile merg ca unse, telefoane se dau, promisiuni se fac, apoi iar se dau telefoane și se fac asigurări, ca mai apoi să se pună mâna pe telefon pentru a se verifica asigurările date și tot așa. Momentul pare de o lungime incredibilă în economia unui asemenea film, dar Pennbaker se scaldă pur și simplu în secvența în care doi evrei se târguiesc îndelung și afabil, nici unul nevoind să-și asume ingrata responsabilitate a stopării târguielii, de mult încheiate în fapt – altfel, viețile noastre ar fi tare searbede, nu-i așa?

Prin convenție anterioară filmărilor, Bob Dylan urma să aprobe fiecare cadru al filmului și este spre lauda sa că nu a „cenzurat" secvențe în care el personal nu apare în lumină tocmai favorabilă. Ba, dimpotrivă! Descoperim, nu fără surpriză și nici nu

fără o oarecare doză de stupefacție (din partea fanilor, cel puțin) un superstar arogant, mofturos, egolatru și adeseori impertinent, care-și făcuse deja un cult din agresarea verbală a interlocutorilor săi. Sunt incluse în montaj două secvențe năucitoare. Una, în care un Dylan prost dispus îl „pune la zid" pe un student blond și îmbrăcat în costum îngrijit, cu o cărare atent pieptănată, un copil cuminte care-i ceruse o întrevedere, neslăbindu-l cu „tirul" său de neînțeles, slobozind rafale gratuite într-un individ pașnic, politicos și prietenos ce nu contracara de fel și care nu pricepea ce i se întâmplă – e vorba de Terry Ellis, mai târziu primul producător al trupei Jethro Tull, descins la Hotel Savoy în 1965 pentru a-i lua un interviu lui Dylan (și el *uncredited*). Era în spiritul epocii ca necunoscuți să se prezinte la hoteluri, cerând să fie primiți de o celebritate a zilei aflată în trecere, pe care voiau s-o cunoască – nu neapărat din muzica rock. Sau, o alta similară în care, înconjurat de un anturaj antipatic de *yes men*, îl agresează la fel de energic, de gratuit și de enervant pentru privitori pe un colaborator al revistei *Times*, pașnic și puhav, un ins cu mutră de retardat care venise să-i ia un interviu. Mai apoi, se repede la fel de gratuit în folkistul Donovan – un flower-child desăvârșit, și el foarte pașnic de felul său (întâlnirea lor a generat o altă secvență de antologie). Este evident că Dylan era un om angoasat, obosit, cu nervii întinși „la max", lipsit de armonie inerioară, trăind acea viață trepidantă care i-a terminat pe mulți înainte de vreme, storcându-i ca pe lămâi. El, vedem că a fost un supraviețuitor.

Ultima parte a filmului este dedicată exclusiv concertului de la Royal Albert Hall ținut cu casa închisă și este atât de consistentă, încât frizează o secvență de film artistic cu decupajul gândit și scris în prealabil (în direct cinema, totul se filma spontan). Începe în apartamentul de la hotelul Savoy în care era cazat

Dylan, lângă care îl descoperim cu surprindere pe Allen Ginsberg – descins de peste ocean, la rândul său, pentru epocala International Poetry Incarnation (despre care a mai fost vorba)[285]. Calmul olimpian al poetului beat contrastează cu nervozitatea evidentă a starului surescitat. Limuzina îi poartă către sala de spectacol, într-o atmosferă tensionată, în pofida tentativelor de conversație *casual* ale managerului de turneu. Dylan se instalează în cabină în timp ce publicul începe să se adune în stradă, în șiruri lungi, în fața impozantului edificiu neoclasic. O vreme, montajul merge în paralel, punând în relație emoția lui Bob Dylan cu elementul care a generat-o – miile de tineri din Londra descinși să-și vadă idolul venit de departe, dar pe care-l simțeau atât de aproape. În timp ce, în cabină, cântărețul probează nervos muzicuțe mai mult sau mai puțin stricate, un bătrân cărunt și foarte stilat, înmănușat și îmbrăcat în uniformă cu fireturi, deschide tacticos ușile de la Royal Albert Hall și tinerii încep să curgă, încet-încet, în liniște, în interiorul auditoriului. Însoțitorii îl înconjoară pe folkist, mai degrabă accentuându-i agitația decât ajutând la calmarea sa. Tensiunea se creează cu fiece cadru nou ce vine în continuarea precedentului, forțând, efectiv, pragul suportabilității. Pe porțile din față se intră într-una, sala începe să se umple. Albert Grossman îl învăluie pe Bob Dylan în „privirea aceea" a lui, tandră și mândră totodată. Sala e acum aproape plină. Un însoțitor intră pe ușa camerei cu inscripția „*Green Room*" (Camera Verde, o încăpere specială amplasată în teatrele clasice din Anglia chiar lângă scenă, în culise, unde artistul se poate odihni fără să se mai deplaseze până la cabină), anunțând că mai sunt cinci minute. Sala e acum chiar plină. Însoțitorul intră din nou pe ușă, anunțând acum că cele cinci minute au trecut. Asta

[285] Vezi 4.4.

e!, Bob Dylan ne apare în pragul colapsului psihic, dar se ridică, își ia chitara și, urmărit de asemenea *one shot* de aparatul odată în plus magistral mânuit, intră direct în scenă. Unde, preluat de alt operator în contraplan, cântă nimic altceva decât leitmotivul filmului: „The Times They Are a-Changin'", într-un neașteptat plan panoramic în care Dylan e efectiv înghițit acum de Royal Albert Hall și pus în lumina unui singur spot „de urmărire" trimis de sus de tot, care-i proiectează pe podea o umbră expresionistă, filmat fiind într-o încadratură halucinantă superplonjată, împrumutată, în mod evident, din benzile desenate – o altă experiență estetică asimilată de maestrul direct cinema.

„Dont Look Back" este o simfonie beat în alb și negru în care au fost aglutinate la modul ideal clișee ale civilizației imagistice atât americane, cât și britanice de până atunci, rezultatul final fiind un formidabil discurs filmic deschizător de noi drumuri. *The Guardian* a scris că este invenția rockumentarului[286]. Cel puțin, a celui distribuit în cinematografe – „Charlie Is My Darling" al lui Peter Whitehead, care l-a devansat în timp, fiind finalizat în 1966, a fost oprit de la distribuire[287].

În 1992, într-un interviu al trupei Nirvana, Kurt Cobain a considerat „Dont Look Back" a fi (discutabil) „singurul documentar bun despre rock'n'roll"[288].

În 1998, a fost selectat spre a fi conservat în National Film Registry de la Library of Congress a SUA, ca fiind „semnificativ din punct de vedere cultural, istoric sau estetic".

---

[286] https://www.theguardian.com/music/2016/may/17/dont-look-back-bob-dylan-invention-rockumentary.

[287] Vezi 6.2.1.

[288] Fragment vizionabil pe YouTube – https://www.youtube.com/watch?v=oBW7iDoKdNA.

Epilog: Pennebaker a murit în 2019, după ce a dat în 2007 „65 Revisited", o extensie de 65 minute a lui „Dont Look Back", incluzând material inedit de arhivă din acel prim turneu britanic, spre a fi comercializate ambele titluri pe un singur dvd. Parafraza nu se cere decelată.

## 5.2 Turnura psihedelică: „Eat the document"

Cele de mai sus au fost filmate, așadar, în timpul turneului britanic din 1965. Primăvara lui 1966 aduce cu sine un al doilea turneu în Albion, ce urma să fie la rândul său filmat tot de D.A. Pennebaker, sub aceleași auspicii. Se părea că un sequel va urma implacabil, dar destinul va decide, în mod brutal, altfel. Întors la reședința sa din Woodstock, Dylan caută liniștea fără s-o afle, căci presiunea asupra sa devenise enormă. Albert Grossmann organizase deja un nou turneu de forță, ce urma să se desfășoare vara și toamna, postul tv ABC plătise în avans drepturile pentru filmul primului turneul din Anglia abia finalizat, editorul literar (Macmillan Publishers, Ltd.) solicita imperativ manuscrisul volumului de proză poetică experimentală „Tarantula". Pe 29 iulie, se urcă pe motocicleta sa Triumph și gonește pe o șosea din împrejurimea casei sale, pierde controlul și se răstoarnă. Mai multe vertebre din gât sunt afectate, artistul susține că abia scapă viu. (Accidentul rămâne însă învăluit în mister, nu a fost chemată vreo ambulanță, nu s-au făcut declarații de presă.) Urmează nu mai puțin de opt ani de recluziune, veniți, pare-se, ca o binefacere.

Izolarea a adus cu sine, cum era de așteptat, o îndreptare către sine însuși a artistului acum ocrotit (în mod fericit) de marasmul mulțimii, o reevaluare a valorilor filtrate de prima etapă a carierei sale care fusese la un pas de statutul de supernovă (capătul

de drum se pare că îi fusese, totuşi, teribil de aproape, deşi unii zic că episodul accidentului ar fi fost supralicitat). Patru albume se vor naşte în cei opt ani, iar Dylan cel retras spre a-şi afla liniştea pierdută îşi face acum timp şi pentru cinema. În urma unei vizionări, va lua materialul filmat de D.A. Pennebaker în 1966 (la al doilea turneu în UK) şi – spre maxima disperare a cineastului! – îl va remonta de unul singur, cum i-a venit lui, fără să ţină seamă de vreo regulă. *„You've got your film, and now I want to make one myself!"*[289] – i-ar fi spus el disperatului Pennebaker care, datorită convenţiilor iniţiale, nu avea ce să facă. Motivul: e prea aproape stilistic de precedentul, nu aduce nimic nou. Dylan a fost însă secondat de prietenul său fidel Howard Alk, editor care urma să-şi lege numele de câteva din cele mai importante opere filmice ale contraculturii Anilor '60 tocmai în acest interval de timp: deschizătorul de drumuri „Festival"[290] al lui Murray Lerner din 1967, „You Are What You Eat"[291] al lui Bary Feinstein din 1968 (bornă miliară a documentarului psihedelic hippie de gradul unu), „American Revolution 2" din 1969 despre generaţia sa (pe care îl va şi regiza). Iar în 1974 va ieşi la public ca regizor şi editor cu cel mai complex documentar (până azi, cel puţin) despre Janis Joplin: „Janis" (uneori însoţit de subtitlul „The Way She Was"), unul deja de gradul trei.

Alk se va mula ca editor pe concepţia „regizorului" Dylan, iar rezultatul va purta numele „Eat the Document" – un film pe care „comanditarul" ABC îl va respinge îngrozit, considerându-l de

---

[289] https://www.soundandvision.com/CONTENT/DA-PENNEBAKER-50-YEARS-BOB-DYLAN-DONT-LOOK-BACK-PART-I.

[290] Vezi 7.1.

[291] Vezi 4.8.

neînțeles: „În ce oraș suntem? Ce se întâmplă?"[292] Iar Alk se va căzni să le ofere o apologie a demersului lor (comun) transfigurată întrun veritabil credo estetic care mai degrabă îi scufundă pe cineaști:

> „În loc să încercăm să recreăm evenimentul «real» printr-o apropiere vérité, editorii au căutat ceea ce fiecare cadru în parte a vrut să fie. Conversații nereținute, evenimente rămase nerevelate (*untranspired*). O parte muzică reală, o parte nu. Crimă, ticăloșie, sclavaj și desfrâu. Ne dorim un film real. Poate chiar o comedie"[293].

Opera va rămâne până azi neprezentată publicului (a avut, totuși, o premieră zisă oficială pe 8 februarie 1971 la Accademy of Music din New York), dar e un exemplu de film intens mediatizat în cercuri underground prin copii-pirat (de diferite durate, însă). Înlăturatul Pennebaker nu se va abține de la comentarii: „[Filmul] nu e ceva pe care să-l înveți parcând mașini într-un garaj. Trebuie să cunoști câteva dintre reguli și el [Dylan] nu cunoștea nici una dintre reguli."[294]

Într-adevăr, vizionând după accident versiunea montată de Pennebaker împreună cu prietenul său Bob Newirth (unul dintre mebrii staff-ului Dylan de atunci), protagonistul a considerat că seamănă prea mult cu „Dont Look Back" și a luat decizia temerară de a (re)face de unul singur o operă filmică diferită. În fond, era imaginea lui în joc, iar formularea contractului îi permitea acesta. Care operă, una cu totul insolită, va fi impregnată de atributele definitorii ale Erei Psihedelice: o stare de confuzie

---

[292] Conform relatării lui Alk personal – https://ultimateclassicrock.com/bob-dylan-eat-the-document/.

[293] https://timesmachine.nytimes.com/timesmachine/1972/12/01/issue.html – material de presă *The New York Times*.

[294] https://en.wikipedia.org/wiki/Eat_the_Document#cite_note-1 (din Howard Sounes – „Down the Highway: The Life Of Bob Dylan", Grove Press N.Y., 2001, postată online în format pdf – https://archive.org/details/downhighwaylifeo0000soun).

suprarealã care recompune universul cognoscibil în tentativa evidentă de a-l remodela. Avem astfel o neconsacrată viziune a stării de conştienţă alternativă diametral opusă consacratei viziuni narativ-continue a lui D. A. Pennebaker, care lui Dylan îi apărea ca fiind „bãbeascã". Aşa cã, se substituie maestrului direct cinema şi „creează o mare viziune asupra alterităţii minţii, o privire drogată asupra turneului care adaugă filmului o mare doză de natură suprarealistă"[295].

Surprizele nu întârzie să apară! Recunoaştem cadre filmate acum color, inserate în montajul precedent alb-negru al lui „Dont Look Back", cum ar fi secveţa cu personajul hippie din proximitatea sălii de concerte Royal Albert Hall, sufocat până la agasare cu întrebări de echipa de filmare. Concluzia: Pennebaker nu se folosise în filmul regizat de el doar de pelicula alb-negru a turneului englez din 1965, ci şi de cea a turneului englez de după un an – filmată color de această dată. A copiat material brut color ulterior pe care l-a făcut alb-negru pentru a-l insera în „Dont Look Back", trişând astfel. E posibil ca Dyan să-i fi demascat trişul deliberat.

S-ar putea conchide în legătură cu „Eat the Document" (dacă reuşim să înlăturăm reţinerile apriorice legate de efuziunile considerate de amator ale regizorului ad-hoc) că Bob Dylan se căzneşte să impună de-a dreptul un gen nou, un soi de „cine-dada" nemaiîntâlnit până la el. Într-adevăr, parcă a făcut cadrelor ceea ce Tristan Tzara făcuse cuvintelor o jumătate de secol mai devreme, într-o cafenea din Zürich. Amestecate într-un creuzet care le ciumpăveşte aleatoriu şi le schimbă centrul de greutate, cadrele sale se succed într-o sarabandă eterică fără subiect şi predicat,

[295] Comentator pe IMDb pe nume Michael Elliot: *„What Dylan also does is create a great look at a mind altered, stoned view of touring, which adds a great deal of surreal nature to the film."*

la polul opus pragmatismului teluric al unuia ca Pennebaker, al cărui tip de discurs filmic de sorginte carteziană era imbatabil. Dylan nu repudiază preceptele direct cinema (cât se poate de nimerite și, din nou, extrem de eficace), dar le torsionează viziunii sale artistice plămădite în mod manifest de starea de conștiență alternativă generată de timpul său: în chiar primul cadru, protagonistul prizează cocaină de pe masa unui restaurant de hotel (destul de hazardant, aș zice...). După care, urmează „restul". Iar secvențele sale (totuși, putem identifica niscaiva structuri narative, nu e dracul chiar atât de negru...) stau cu toatele sub semnul acestui ocean senzorial primordial, fie el halucinogen în esență, fie hipnotic pe alocuri, reușind performanța de a induce într-un eventual spectator (obligatoriu devotat) aceeași stare de spirit de dincolo de universul cognoscibil. Decelăm, așadar, un neașteptat paradox: un eșec al artei cinematografice poate fi, totodată, o reușită a artei psihedelice.

Secvențe rarissime de certă antologie nu lipsesc însă nici aici, cum ar fi cea din limuzina londoneză spilcuită în care coexistă un Dylan timorat (!) alături de un John Lennon eruptiv și pe post de prim-protagonist, moment stând sub un cert semn suprarealist, dar și al absurdului totodată (în fond, absurdul genereză uneori suprarealism), curent absent atât din opera lui Pennebaker, cât și din cinemaul de până atunci. Iată că Dylan reușește să inducă absurdul (luat în definiția sa din dicționar) în filmul documentar – și e foarte posibil să fi fost primul din lume care să fi făcut asta în mod deliberat! Secvența din limuzină rămâne una a colecției de momente sublime filmate în Era Psihedelică. Dar, fără talentul unic al lui Pennebaker, așa ceva nu s-ar fi zămislit – căci el e cel ce a filmat totul, acum ca unic operator. (IMDb îl creditează

inexplicabil pe Howard Alk pentru imagine, dar îl indică totuși pe Pennebaker ca unic operator.)

Se reiterează momentul „Dylan Electric", filmat anterior și de Murray Lerner în „Festival". La un concert din Manchester, când, în partea a doua, a intrat The Band pe scenă, un ins din public îi strigă: *„Judas!"* – reproș „purist" pentru „trădarea" folkului în favoarea rockului, act interpretat de fanii ultradevotați ca o forțare „impură" a succesului comercial.

Însăși titlul operei filmice reflectă spiritul de frondă al omului iconic ce a fost Bob Dylan. Putem bănui că Pennebaker, vizionându-i versiunea, a încercat să-i sugereze cu tact că cinematograful în genere și filmul documentar în speță trebuie să respecte anumite reguli de compoziție, care să-i confere atât echilibrul cât și vigoarea necesară impactului aspra receptorului. Că avem de-a face cu un „document" al epocii, conținut în chiar diferența specifică a definiției termenului, care document trebuie să fie musai lizibil. „Înghite-ți documentul!", s-ar fi putut să răspundă Dylan: *„Eat The Document!"* Nu cultură, ci contracultură! – am putea adăuga, de la noi, un slogan străveziu. Avem aici o luptă fratricidă între pământ și văzduh în care arbitru este focul însuși, luptă din care nici unul dintre elemente nu are cum ieși învingător, ci gonesc alături, la infinit, ca pe o Bandă a lui Moebius, așteptând să vadă inutil care ajunge primul la finish, în timp ce un teribil uragan împănat cu fulgere s-ar nimeri deasupra unui vulcan ce tocmai erupe devastator. Mai contează cine câștigă, Himera Văzduhului sau cea a Pământului?...

„Eat The Document" a circulat masiv în copii-pirat, fiind foarte rar prezentat în săli de proiecție din circuit underground. Se căznește zadarnic să-și impună dreptul de cetate în lumea filmului, refuzat clar de structurile convenționale. Ca un reflex

în plan mediatic, până azi avem un *status quo* inedit: nici una dintre versiuni nu a fost încă oferită de producător publicului în mod oficial, ambele fiind așteptate să iasă „pe piață" la peste șase decenii după versiunea lui Dylan! Versiunea inițială a lui Pennebaker, cea respinsă de Dylan, e pe cale să fie lansată de producătorii inițiali sub titlul „Something's Happening"(titlu identic cu filmul lui Edgar Beatty din 1967, vezi 4.3) – sau, cel puțin, acestea sunt zvonurile vehiculate pe IMDb.

## 5.3 Recidiva lui Dylan: „Renaldo and Clara"

În octombrie 1975, după ce finalizase înregistrările albumului crucial „Desire", care-i indică evoluția în deceniul următor, Dylan „dă sfoară-n țară" că pune la cale ceva extrem de important, stârnind interesul tuturor. Nu mai concertase tocmai de la accidentul său de motocicletă, din 1966 – și consideră că această stare de fapte trebuie să ia sfârșit. Începe prin a reangaja trupa cu care înregistrase recentul album (încă nelansat), în care era inclus hitul „Hurricane" – o lungă baladă despre boxerul Rubin „Hurricane" Carter, condamnat în mod suspect în 1966 pentru un triplu asasinat din New Jersey și al cărui proces tocmai se rejudeca, având un puternic curent de simpatie generat de liderii contraculturii. Va fi condamnat din nou în 1976. (Norman Jewison ecranizează evenimentele în 1999 în filmul „The Hurricane", cu Denzel Washington în rolul titular.) Finalmente, Rubin „Hurricane" Carter va fi eliberat în 1985, după 19 ani de detenție eronată, iar sentința sa – casată. Apoi, contactează diverși rockeri ori folkiști și încep repetiții misterioase despre a căror finalitate nimeni dintre cei invitați nu știa nimic, ceea ce le făcea să fie mai degrabă niște jam sessions.

Dylan contacta între timp, într-una, alți interpreți, unii de marcă, să i se alăture și unii dintre aceștia, curioși, încep să apară. Bob Neuwirth, vechiul său acolit, era cel care-i reasamblase trupa. Vine mai întâi Roger McGuinn (inițial membru al formației *flower power* The Byrds, din California), apoi Joan Baez. Intră în ecuație și chitaristul (atunci al lui David Bowie) Mick Ronson[296] (un apreciat *session man* englez, colaborator al multor nume sonore). Finalmente, proiectul este dezvăluit: un turneu cum încă n-a mai fost altul, care să ia amploare în chiar timpul desfășurării sale, care „să se țină noaptea și să dea buzna peste oameni și să-i invite să vină cu noi" (declarație a organizatorului turneului, Lou Kemp[297]). Se va numi The Rolling Thunder Revue. Dylan o mai racolează și pe Ronnee Blakley, actriță și interpretă de country, remarcată în recenta producție a lui Robert Altman „Nashville" (aceasta îl refuzase inițial invocând angajamente anterioare, dar se va prezenta în aceeași seară la repetiții). Alții refuză politicos, precum complicata Patty Smith (interpretă, compozitoare, poetesă, pictoriță, artist fotograf, precursoare a genului punk). Îl convinge pe Allen Ginsberg să li se alăture, spre a citi poeziile sale prin sălile de concerte. Turneul demarează și capătă treptat proporții nebănuite, atrăgând ca un magnet zeci de alți participanți, care „urcau din mers", printre care cântăreții de folk și blues Ronnie Hawkins, Ramblin' Jack Elliott, T-Bone Walker, David Blue ș.a., ori actorii Sam Shepard (actor și dramaturg de succes ce va publica în 1978 volumul „Rolling Thunder Logbook"), Harry Dean Stanton ș.a. „Am început ca un grup relativ mic de muzicieni și tehnicieni

---

[296] 1946-1993.

[297] Clinton Heylin – „Behind the Shades: The 20th Anniversary Edition", Faber and Faber, 2011 London, pag. 408 (carte postată pe Scribd – https://ro.scribd.com/document/459819570/Bob-Dylan-Behind-the-Shades-20th-Anniversary-Ed).

și am sfârșit ca o caravană"[298]. Primul concert al turneului va avea loc pe 23 octombrie 1975 la clubul Gerde's Folk City din Greenwich Village – locul în care Dylan și Baez se cunoscuseră (sub pretextul unei repetiții generale cu costume). Apoi, se purcede prin lume. O primă parte are loc în Nord la sfârșitul aceluiași 1975, o a doua îi va urma în Sud, la fel de consistentă, la începutul lui 1976, între ele se lansează albumul foarte bine primit „Desire"[299] – promovat, de altfel, de-a lungul turneului. Locurile alese pentru concerte erau neobișnuite – săli mici, unde se cânta în fața unui auditoriu restrâns într-un mod intim (aidoma concertelor de tip *unplugged* de mai târziu). Locațiile erau anunțate la radio abia în ultima clipă. Totul era atipic în acest șir de concerte ale unei trupe rock preschimbate, din mers, în caravană: „În 1975 și 1976, Dylan a răvășit hambarele prin America de Nord cu un turneu al unei companii itinerante, ca de țigani", scrie Enciclopedia Britannica[300].

S-au făcut speculații asupra numelui ales de Dylan pentru acest turneu. Cei mai mulți conchid că a fost dat de intens blamata Operațiune Rolling Thunder, demarată de președintele Lyndon B. Johnson în timpul Războiului din Vietnam și desfășurată între 1965-1968, constând în cele mai intense bombarbamente zise „strategice" de după Al Doilea Război Mondial[301]. Alții susțin că a fost inspirat de figura șamanului contemporan (și activist) din tribul Shoshone numit chiar Rolling Thunder. (A trăit între 1916-1997 și a fost subiectul mai multor cărți non-ficțiune; în 1972, bateristul trupei Grateful Dead, Mickey Hart, lansează

---

[298] Lou Kemp, citat de Clinton Heylin – „Behind the Shades: The 20th Anniversary Edition", Faber & Faber, 2011 London, aceeași pag. 408.

[299] În ianuarie 1976.

[300] *„In 1975 and 1976 Dylan barnstormed North America with a gypsylike touring company."* (https://www.britannica.com/biography/Bob-Dylan-American-musician#ref945120).

[301] Vezi și 1.8.

albumul său solo „Rolling Thunder", inspirat de activitatea vraciului.) Dylan dezminte ambele variante şi spune că pur şi simplu privea pe fereastra casei sale o furtună cu fulgere căzând din cer; dar el nu este credibil în asemenea declaraţii, creând ades confuzii deliberate.

Filmul evenimentului a fost pariul lui Dylan cu sine însuşi: voia să reînvie o Psychedelia care îşi încetase deja ciclul, făcând loc altor forme ale contraculturii. Avem de-a face în noua creaţie filmică a lui Dylan cu un soi de *Very-Late-Psychedelia*, reflexii deja târzii ale spiritului Anilor '60. Lumea se schimbase rapid (Toffler avusese dreptate!), muzica pop devenise altceva, ne aflăm acum în plină eră glam rock, axată pe cu totul alte valori, iar acid rockul evoluase pe două din căile sale: una înspre hard rockul instaurat de cel de-al doilea val al fenomenului The British Invasion (susţinut de trupe ca Deep Purple, Black Sabbath ori Led Zeppelin); a doua, înspre prog rock, stil prin excelenţă european, cu trupe de superclasă în marea Britanie (Van Der Graaf Generator, King Crimson, Emerson Lake And Palmer, Yes), dar şi în alte ţări, în special Republica Federală Germană, în care înfloreşte idiomul krautrock. Soundul era acum cu totul altul, la fel şi percepţia tinerilor. Aşa că muzica lui Dylan din Anii '60, neschimbată, devenise deja una „clasică".

De această dată, în autorul mânat de titanice imbolduri tip Homo Universalis încolţeşte încă de la bun început ideea unui film de artă cu totul special, inedit, psihedelic prin esenţă şi suprarealist prin punere în operă (mizanscenă). Îl contactează din nou pe acelaşi fidel amic şi apropiat colaborator Howard Alk, care aceptă să filmeze sub comanda cineastului – declarat acum *a priori* Bob Dylan. Pe generic mai apar alţi doi operatori: David Myers în prima poziţie (un veteran al rockumentarelor

care filmase și la Woodstock) și Paul Goldsmit. IMDb adaugă un al patrulea, probabil creditat recent: Michael Levine. Cuprins de frenezie, Alk începe filmări pe cont propriu în Greenwich Village, în ideea includerii acestora în montaj. Actorul Sam Shepard și Allen Ginsberg au fost angajați să scrie secvențe pentru scenariu, fără ca să se cunoască la final aportul lor. Singurul scenarist pe generic e Bob Dylan. IMDb îl creditează totuși și pe Sam Shepard. Care Shepard zboară din California special pentru proiect, iar la întâlnirea cu Dylan acesta îl întreabă dacă a vizionat „Les enfants du Paradis" de Marcel Carné (din 1945) și „Tirez sur le pianiste" de François Truffaut (din 1960), căci un film precum acestea vrea el să facă. Influențele primului sunt evidente (deși de suprafață), ale celui de-al doilea abia se insinuează.

Regizorul Bob Dylan manipulează trei planuri, aparent divergente, care se intersectează permanent și conlucrează întru consolidarea aceleiași stări halucinogene din precedentul „Eat The Document". Primul este, cum era firesc, cel de rockumentar autentic – concertul propriu-zis, înregistrat cu meticulozitate pe peliculă în nenumăratele sale ipostaze. Un al doilea plan este generat de secvențele filmate direct cinema de el ca regizor, ori de alții (și dăruite lui ulterior pentru acest montaj), dedicate unor evenimente notabile ale clipei din punctul său de vedere – cum ar fi cele care îl au ca protagonist pe Hurricane Carter în închisoare. Sau, vizita pe care o fac el și Ginsberg la mormântul lui Jack Kerouak, în care îl vedem pe poet profund marcat iar pe el, Dylan, absolut impasibil și insensibil la emoția tovarășului său, citind absent dintr-o cărțulie (a lui?) și declarând sec că nu-l interesează mormintele. Întâlnim personaje reale din afara turneului surprinse în momente curente, cotidiene, unele în mod evident filmate separat, în alt timp și spațiu decât cel al

turneului (ca evangheliștii de pe Wall Street ori surprinzător de elocventul Rubin „Hurricane" Carter la o conferință de presă). Altele, filmate pe unde s-a derulat Rolling Thunder – restaurante și baruri de aiurea, holuri și camere de hotel, străzi și piețe, gări și autogări, rezervații de indieni, chiar bordeluri – toate introduse în ecuație probabil pentru adâncirea senzației de autenticitate. Allen Ginsberg va citi poezii în închisoarea în care era deținut pe atunci Rubin „Hurricane" Carter, unde s-a și ținut unul din concerte. În fine, un al treilea este planul artistic imaginat de autorul-demiurg care fuge disperat de palpabil, care pulverizează realul și induce frenetic starea de suprareal, un plan populat cu personaje stranii a căror zămislire stă sub semnul unei certe și evidente alterități. Dylan însuși, protagonistul de necontestat al ansamblului, care nu face decât să leviteze în jurul propriului său ego, îl interpretează pe un bărbat intitulat Renaldo, care apare în toate secvețele de concert cu machiaj alb pe față asemenea lui Jean-Louis Barrault în „Les enfants du Paradis" (Bob Neuwirth apare și el cu machiaj alb, ocazional). Renaldo e secondat de o femeie selenară frumoasă, numită Clara, interpretată de soția sa de atunci, Sara. Așadar, opera nu se va putea numi decât „Renaldo And Clara". Ronnie Hawkins îl interpretează, cu totul neașteptat, pe nimeni altul decât Bob Dylan, iar Ronnee Blakely pe Doamna Dylan. Joan Baez întrupează o misterioasă, cvasi-lisergică (dar cam inconsistentă) Femeie în Alb – un personaj scăpat de sub control de autor(i).

Muzicienii turneului sunt puși la rândul lor să interpreteze *volens nolens* te-miri-ce personaje stranii, inventate poate „din zbor" și să joace scene de improvizație ad-hoc, unii părând teribil de stânjeniți de aceste „situații scenice" – de exemplu, pirpiriul chitarist cu accent londonez Mick Ronson jucând un bodyguard hotărât, care nu-l lasă, chipurile, pe un Bob Dylan interpetat de

malacul Ronnie Hawkins să intre într-un bar (un realism întors pe dos ca o mănușă scoasă neglijent). Tot ce a fost imaginat în plan artistic funcționează împotriva realului, forțând limitele suprarealului într-un discurs anticartezian și pur odiseic căruia nu-i lipsește, totuși, o coeziune a sa intrinsecă pusă sub semnul unicatului. Personajele reale vorbesc tot timpul despre câte ceva, sunt preocupate de ceva, nu contează ce anume, iar aparițiile, evoluțiile, tribulațiile personajelor fictive vor felia montajul, vor apărea ritmic, vor distruge „cu devoțiune" acel real, inculcând permanent de-a lungul filmului ideea sa vectorială: realul și suprarealul coexistă în permanență, uneori strâns împletite și depinde doar de noi către care din acestea două vrem să ne focalizăm atenția într-unul sau altul din momentele existenței noastre.

Versiunea inițială iese în ianuarie 1978. Avea aproape patru ore, fiind respinsă de majoritatea cinematografelor. S-a remontat totul la două ore din dorința de a forța audiența, dar nici așa filmul nu avut public. Cronicile au fost dezastruoase și, alături de eșecul de casă, au pus punct aventurilor cinematografice semnate Bob Dylan. Versiunea scurtată renunță în principal la planul suprarealist al personajelor inventate, marșând pe momentele muzicale – fapt care torpilează însuși demersul autorial și dezechilibrează ansamblul și așa îndoielnic. Să notăm însă că unele cântece înregistrate live inserate în montaj în versiuni inedite și orchestrații neașteptate sunt printre cele mai bune din cariera solistului. Montajul e semnat Bob Dylan și Howard Alk – odată în plus, profesionistul deja recunoscut este supus amatorului încă entuziast. Grandomania evidentă a protagonistului (subliniată de D. A. Pennebaker în „Dont Look Back") este trădată de chiar propriul său generic, ale cărui ultime două titluri sunt *„written and directed by Bob Dylan"* urmat imediat de *„a film by*

*Bob Dylan*". Probabil că avem de-a face cu un „cineast" greu de contrazis, care declară frumos după premiera sa dezastruoasă:

> „E [ceva] despre esența omului care se înstrăinează de el însuși și despre cum, pentru a se elibera, pentru a renaște, trebuie să iasă din sine însuși. Aproape că poți spune că el moare pentru a privi timpul și, prin forța voinței, se poate reîntoarce în același trup"[302].

Și o altă declarație a lui, tot de atunci, despre cum s-a lucrat filmul: „Cam o treime este improvizație, cam o treime este intenție și cam o treime este noroc chior"[303]. Am putea conchide cu maliție: așa și-arată!...

„Eat The Document" și cel pe care l-a generat în timp, „Renaldo And Clara", sunt opere filmice atinse de unicitate absolută, cu un identic destin paradoxal: încasate ca eșecuri „cu panaș", sunt printre puținele opere care surprind, totuși, autenticul spirit al Erei Psihedelice. În pofida lipsei de coerență, ambele propun un limbaj filmic nou, insolit, nemaiîntâlnit până la ele – și, să inventezi un nou limbaj cinematografic, nu e tocmai-tocmai puțin lucru!... Lipsa de stăpânire a artei și tehnicii cinematografice de către Bob Dylan este responsabilă pentru eșecul de necontestat din sfera cinematografică, în pofida izbânzii sub raport psihologic. În cazul celui de-al doilea titlu, săriturile peste ax adâncesc confuzia, și așa suverană din scriitură. Este imposibil să înțelegi de la prima vizionare ce-a vrut să spună autorul cu mareea sa de personaje de tot felul ale căror cărări se întrețes într-un soi de mișcare browniană intens aleatorie și profund ermetică. Întrebarea e, dacă merită să faci efortul...

---

[302] Dintr-un interviu de Ron Rosenbaum pentru nr. din martie 1978 al revistei *Playboy* – https://www.interferenza.net/bcs/interw/play78.htm.

[303] Dintr-un interviu de Jonathan Cott pentru revista *Rolling Stone*, din 26 ian. 1978 – https://www.rollingstone.com/music/music-news/bob-dylan-the-rolling-stone-interview-part-2-173545/.

„Renaldo And Clara" rămâne peste ani ca film favorit al actorului Martin Sheen: „*God, Dylan is a genius.... I saw Renaldo and Clara twice in the same day and then went to see it again.*"[304] Este singurul însă de această opinie.

Prin forța ei spirituală, creația filmică a lui Bob Dylan va genera în timp Efectul Renaldo And Clara, descris în subcapitolul următor.

Epilog: În 2019, Martin Scorsese a ieșit la public cu un film etichetat drept „pseudo-documentar" intitulat „Rolling Thunder Revue: A Bob Dylan Story", al cărui material este aproape integral cel filmat în timpul „Rolling Thunder Revue", dar completat cu interviuri fictive *post factum* ale unor neparticipanți la turneu, în bun spirit Dylan, pe care îl accentuează. A fost al doilea film al lui Scorsese despre Dylan, după „No Direction Home" din 2008.

## 5.4 Prozelitismul lui Dylan: „I'm not there". Efectul „Renaldo and Clara"

Vor trece aproape trei decenii până când limbajul cinematografic insolit, imperfect, chiar găunos pe alocuri, dar totodată inovator propus de Dylan în cele două filme regizate de el, existent inițial doar în stare latentă, va găsi un teren fertil și își va demara o proprie evoluție, aflată încă în stadiu incipient. A fost nevoie pentru acest fenomen de un regizor independent din California la fel de complicat ca persoană precum opurile filmice ale lui Dylan – Todd Haynes pe nume. Care, pe la mijlocul primului deceniu din noul secol, l-a abordat pe superstar cerând

[304] https://www.rollingstone.com/tv-movies/tv-movie-news/martin-sheen-heart-of-darkness-heart-of-gold-80879/3/ (material de presă *Rolling Stone*).

voie să folosească într-un proiect de lungmetraj cântece compuse de el şi momente din biografia acestuia. Când i s-a cerut un sinopsis pe o pagină (aşa cum obişnuiau marile case producătoare), Haynes a început cu un citat din Rimbaud: „Eu e un altcineva"[305] [sic!, cu aparent dezacord] – aluzie străvezie la mecanica scenaristicii din „Renaldo And Clara". Iar cuvintele următoare aştern cu limpezime o concepţie regizorală de avangardă a cărei sorginte purcede din filmul menţionat:

> „Dacă ar fi să existe un film în care respiraţia şi fluxul unei vieţi creatoare să poată fi experimentate, un film care să se deschidă ca opus al consolidării a ceea ce credem că ştim deja parcurgând acea viaţă, el nu ar putea să se desfăşoare în interiorul unui arc îngrijit al naraţiunii îngrijite [s. mea]. Structura unui asemenea film va trebui să fie una fracturată, cu numeroase deschideri şi o multitudine de voci, având ca primordialitate a punerii în scenă refracţia, nu condensia. Imaginaţi-vă un film fragmentat între şapte feţe umane separate – bătrâni, tineri, femei, copii – fiecare din ele înfruntând spaţiul unei singure vieţi".[306]

Todd Haynes primeşte undă verde, iar finalitatea demersului său va purta titlul „I'm Not There", împrumutat de la una din piesele născute de cvasi-legendarele înregistrări de la finele Anilor '60 numite „The Basement Tapes", făcute de Dylan cu trupa The Band – piesă rămasă imedită până la filmul omonim cu premiera în noiembrie 2007 (în a cărui coloană sonoră va fi, în sfârşit, inclusă). Dacă avatarul lui Dylan din filmul regizat de el era un bărbat pe nume Renaldo, Haynes imaginează acum nu mai puţin de şase personaje care constituie alterităţi ale protagonistului, răsfirate într-un evantai nebănuit şi cu totul neaşteptat. (Iniţial fuseseră şapte, aşa cum scrisese în sinopsis, la

---

[305] „I is someone else".

[306] Text citat de Robert Sullivan în articolul său „This Is Not A Bob Dylan Movie" publicat în *New York Times* din 10 oct. 2007 – http://www.nytimes.com/2007/10/07/magazine/07Haynes.html?pagewanted=all.

un soi de Dylan/Chaplin a renunțat pe parcurs.) Avem astfel un copil negru numit Woodie Guthrie – interpretat de foarte tânărul Marcus Carl Franklin, vagabondând prin țară și cântând folk la o chitară pe care scrie cu majuscule *THIS MACHINE KILLS FASCISTS* (text de pe chitara adevăratului Woodie Guthrie, mai exact un autocolant lipit pe chitară), personaj reprezentând autoasocierea lui Bob Dylan făcută la tinerețe cu idolatrizatul singer-songwriter itinerant. Apoi, un star beat pe nume Jack Rollins (interpretat de Christian Bale), care ar fi să fie Dylan cel din perioada primelor lui trei albume de impact cântate la chitară acustică („Bob Dylan" – debutul din 1962, „The Freewheelin' Bob Dylan" din 1963 și „The Times They Are A'Chagin'" din 1964). Acesta, la rândul său, se subdivide, împărțindu-se pe sine însuși cu un oarecare Pastor John – reflexie a perioadei mistice tip *born-again christian* din viața reală a lui Dylan din *Late Seventies*. Pe care a repudiat-o ulterior și din care datează albumele „Slow Train Coming" (în stil reggae) din 1979 și „Saved" din 1980. (Bob Dylan este evreu.) Actrița Cate Balchett interpretează în travesti personajul Jude Quinn – un soi de Dylan trăind drama controversei din anii 1965-66, când a fost huiduit de „talibanii" genului folk atunci când a trecut la acompanament electric, glisând dinspre folk către rock (moment filmat de Murray Lerner în „Festival")[307]. Richard Gere este un Billy The Kidd bătrân, care a scăpat de glonțul fatal într-un ipotetic western ecranizat cu toate rigorile artei – aluzie la filmul „Pat Garrett And Billy The Kidd" din 1973 al lui Sam Peckinpah, în care Dylan interpretase un personaj secundar și a cărui muzică o compusese, dar și la condiția de rebel pe care o împărțea cu faimosul personaj de legende western. (În coloana sonoră a fost inclus „Knockin' On

[307] Vezi 7.1.

Heaven's Door", rămas în istoria muzicii ca unul dintre cele mai celebre cântece folk rock.) Heath Ledger îl întrupează „teatru în teatru" pe Robbie Clark – personaj imaginat ca un actor care îl interpretase pe Jack Rollins (cel jucat de Christian Bale – vezi mai sus) și care devenise la fel de faimos ca modelul său, cu a cărui viață începe să se întrepătrundă. În fine, britanicul Ben Whishaw îl joacă pe Arthur Rimbaud, un tânăr supus unor interogatorii de tip „vânătoarea de vrăjitoare" a erei McCarthy și care răspunde cu citate din interviurile și scrierile lui Dylan – aluzie la influența declarată pe care francezul o avusese asupra poeziei americanului. Tribulațiile celor șase avataruri se întrepătrund în permanență, intersectând personaje cruciale ale vieții lui Dylan mai mult ori mai puțin recognoscibile, încât, vizionând filmul, nu poți să nu reiterezi vorba filosofului chinez: „Într-o zi, Zhuang-Zhi a dormit și a visat că este un fluture, fâlfâind vesel împrejur. Iar când s-a trezit, nu mai știa dacă este Zhuang-Zhi cel care a visat că este un fluture sau un fluture care visează că este Zhuang-Zhi". De altfel, imediat după titlu apare un carton lămuritor: „Inspirat de muzica și multele vieți ale lui Bob Dylan"[308]. Al doilea scenarist a fost Oren Moverman, un israelian stabilit în SUA, nominalizat la Oscar ca scenarist. Întrebat de ce a folosit șase actori pentru ermetica sa biografie cinematografică a artistului, regizorul co-scenarist a răspuns:

> „În momentul în care crezi că l-ai înhățat pe Dylan, nu mai e acolo unde era. E ca o flacără: dacă vrei să-l ții în mână, sigur te arzi. Viața sa de schimbări și dispariții constante și transformări constante te fac să tânjești să-l apuci și să-l țintuiești. De aceea fanii săi sunt atât de obsedați, de dornici să afle adevărul și absolutul și răspunsurile de la el – lucruri pe care Dylan nu le va oferi și care doar vor adânci frustrarea (...) E dificil și misterios și evaziv și frustrant și doar te face și pe tine

[308] *„Inspired by the music and the many lives of Bob Dylan".*

să te identifici cu el însuşi cu atât mai mult cu cât îşi ocoleşte propria sa personalitate". [309]

Todd Haynes nu cunoaşte oprelişti de nici un fel: recompune cadre din „Dont Look Back" în studio substituind actorii săi, imită puzderia de rockumentare târzii despre era revoltă în care contemporanii, acum bătrâni, povestesc despre cum era pe-atunci aşezaţi pe diverse scaune, inserează cadre de documentar autentic, creează secvenţe de docu drama şi pseudo docu drama, sincronizează un discurs de-al lui Lyndon B. Johnson căruia îi pune în gură cu totul ale cuvinte decât cele de el rostite odinioară (folosind vocea unui actor care îi şi seamănă leit), citează din Fellini pe care îl reconstruieşte el însuşi, imaginează unele personaje aidoma „originalului", respectându-le numele reale (cazul lui Allen Ginsberg interpretat de David Cross), pe altele le supune efectului de conversie (cazul lui Joan Baez care devine personajul Alice Fabian interpretat de Julianne Moore) etc. Rezultatul e un film (totuşi) biografic, dar prin excelenţă suprarealist, eteroclit şi eclectic, o „struţocămilă" pe care unii filmologi o fişează hazardant (şi) la categoria „documentare".

Structura filmică din „I'm not There", arborescentă şi minuţios edificată prin inedite soluţii regizorale de avangardă, are ca punct de geneză al doilea film regizat de Bob Dylan – „Renaldo And Clara", cu ideile sale cert novatoare pe care însă nu s-a priceput prea bine să le pună în operă. Putem decela aici cu destul de multă limpezime un efect psihic/psihotic/psihedelic special.

[309] Text citat în articolul „Footnote Fetishism & I'm Not There" de Jim Emerson – https://www.rogerebert.com/scanners/how-does-it-feel-footnote-fetishism-and-im-not-there.

Numesc EFECTUL RENALDO AND CLARA starea de spirit generată de opera filmică de avangardă a lui Bob Dylan cu același titlu ce împinge prozeliții la a aduna în opera lor într-un tot unitar genuri cinematografice diferite, chiar divergente, care în mod curent nu se amestecă între ele (documentar, docudrama, înregistrare din concert, film artistic, film experimental etc.) și care sunt contopite cu intenția declarată de a crea o trăire specială surreală asimilabilă experiențelor psihedelice (trips).

Dacă în cazurile „Eat The Document" și „Renaldo And Clara" critica de film a fost unanimă în a condamna producțiile, la „I'm Not There" (urmare în linie directă a celor două) părerile au fost împărțite. Mai mult, lista premiilor și a nominalizărilor obținute de aceasta din urmă este consistentă.

Dintre sporadicii precursori ai alchimiei-unicat Renaldo And Clara îi voi numi aici pe „You Are What You Eat" din 1968[310] și filmul regizat de cântărețul de folk și rock Neil Young „Journey Through The Past" din 1974. Apariția unei noi opere care să ducă mai departe această insolită experiență este plauzibilă.

[310] Vezi 4.8.

# 6. FENOMENUL THE BRITISH INVASION, PRIMUL VAL

## 6.1 The Beatles

### 6.1.1 Filmul începutului – lumina: „What's happening! The Beatles in the USA"

Fascinați de pulsul hiperalert, de suflul novator și de incredibila energie a schimbării indusă de generația tânără a Anilor Șaizeci, Albert și David Mysles îi însoțesc pe Beatles, aidoma unor umbre, timp de cinci zile, în timpul primului lor turneu american, rezultatul fiind pelicula antologică din 1964 „What's Happening! The Beatles In The USA", în care cei doi frați își propun să-i arate pe „The Fab Four" „așa cum sunt", în mijlocul „cataclismului" provocat printre fani, jurnaliști și oameni de ordine. Maeștrii direct cinema reușesc o operă filmică perfect echilibrată, ordonată de un montaj în paralel axat, pe de o parte, pe intimitatea plină de zbenguielile tinereții a „celor patru băieți din Liverpool", care parcă nu-și explicau cum de intraseră peste noapte în vizorul planetei (și parcă nici nu le păsa prea mult de asta) și, pe de alta, de vibrația oceanică fără precedent a mulțimilor adunate să-i vadă, să-i simtă, să-i pipăie (nu doar în locurile de concert) – spre

îngrijorarea celor responsabili cu buna ordine a lucrurilor în timpurile acelea în care lumea tânără se întorcea ostentativ cu susul în jos, luându-i în derâdere pe „paznici".

Frații Mysles dețin un creuzet de inițiați din care aliajul iese perfect, curat, elastic – sunt maeștri cerți care documentează lumea în plină și profundă transfigurare. Câteva secvențe se cer revăzute iar și iar, cuantificând intenția autorială clar explicată din titlu: lumea se schimbă în jurul nostru, oameni buni, și ce schimbare spectaculoasă! Uite-i pe ei cât sunt de firesc de umani, de buni, de calzi, de liberi, având viitorul în față! Și-acum, uită-te la noi, cei ce avem trecutul în cârcă!...

Din nefericire, producătorii principali iau peste ani o decizie nu tocmai fericită, dând materialul pe mâna unei oarecare Susan Froemke, regizor și producător pe atunci cu câteva titluri deja la activ. În colaborare cu editorul Kathy Dougherty (aflată la începutul unei modeste cariere ca regizor și editor) reface montajul sub noul titlu „The Beatles: The First US Visit", apărut pe piață în 1991 (numele fraților Mysles figurând acum după ale celor două femei în dreptul noii regii). IMDb indică în mod eronat 1994. Copyrightul de pe genericul Apple Productions arată 1990. Filmul a ieșit la public în 1991 – dată indicată corect de Wikipedia. Introducând secvențe ample din Ed Sullivan Show inexistente în versiunea primară, apăsând așadar pedala pe care scrie glam, cele două regizoare târzii elimină masiv tocmai inefabile secvențe de intimitate, cele care dăduseră valoare și savoare operei inițiale prin poetica direct cinema – conform politicii manageriale în atare cazuri, la fel cu „Woodstock", în care versiunea inferioară valoric director's cut a scos din circuit documentarul de Oscar din 1970 (vezi 7.4); sau cu „Elvis On Tour" al lui Pierre Adidge din 1972 (tot la 7.4). Versiunea inițială

a fost, în mod regretabil, și aici retrasă de pe piață, nemaiputând fi vizionată decât în ocazii speciale (de ex. la festivalul Silverdocs din 2008). E ca atunci când o cronică veche și savuroasă ajunge la noi prin interpolatori. Conform IMDb, „What's Happening..." are 81 minute, „...The First US Visit" – 83, iar secvențele de muzică din platoul tv al lui „Ed Sullivan Show" nou apărute (deci, cu playback, așa cum se întâmpla în platourile tv) au cam 20 minute. Avem de-a face, așadar, la total neinspiratul și profund blamabilul *remake*, cu aproximativ 18 minute de regretabilă interpolare, în care s-a scos din miez pentru a se îngroșa coaja. Au dispărut și multe dintre cadrele cu Brian Epstein, încasat ca „Al Cincilea Beatle".

### 6.1.2 Filmul sfârșitului – Întunericul: „Let It Be"

Ceea ce începuse scăldat în lumină, va sfârși învăluit în neguri. Epopeea revoluției Beatles începe în ianuarie 1963, când al doilea lor single, „Please Please Me", urcă fulgerător pe locul 1 în topurile tuturor țărilor. Acesta a fost, efectiv, actul de naștere al fenomenului planetar numit Beatlemania. Înainte fusese perioada de început, The Hamburg Years, acum începe The Touring Years care va dura trei ani și jumătate și-i va purta în jurul lumii în sute și sute de concerte de pe întreg mapamondul, pe cât de fabuloase pe atât de epuizante, în fața unei audiențe cuprinse invariabil de o devoratoare frenezie cvasi-mistică[311]. Care perioadă, va colapsa odată cu exacerbarea în SUA a faimoasei și nefericitei declarații a cam îngâmfatului John Lennon despre Iisus Christos, făcută într-un interviu ce părea a fi anodin, acordat unui

[311] Vezi 8.2.

cotidian londonez de mâna a doua. Iată cuvintele sale – care au punctat, pe neașteptate, începutul unui lung sfârșit:

„Creştinismul va dispărea. Se va risipi şi se va topi. (...) Inutil să argumentez despre asa. Am dreptate şi se va dovedi că am dreptate. Acum, suntem mai populari decât Iisus. Nu ştiu cine va dispărea mai întâi, rock'n'roll-uk sau creştinismul. Iisus a fost cum trebuie, dar discipolii săi au fost întunecaţi şi banali. Răstălmăcirile lor îi ruinează învăţătura în ochii mei." [312]

Articol publicat în *London Evening Standard* din 4 martie 1966, de fapt un interviu de Maureen Cleave (bună prietenă a lui John Lennon) cu titlul „How Does a Beatle Live? John Lennon lives like this". Iată şi textul în original, datorită importanței sale:

*„Christianity will go. It will vanish and shrink. I needn't argue about that; I'm right and I will be proved right... Jesus was alright but his disciples were thick and ordinary. It's them twisting it that ruins it for me."*

Mă văd obligat să insist pe acest nefericit eveniment, ca un preambul la căderea întunericului. Articolul a trecut neobservat pe moment în Anglia, dar când va fi reprodus în august într-o publicație americană, cerul se va frânge. Brusc, sunt orchestrate violente manifestații stradale anti-Beatles – considerați peste noapte un iminent pericol național, discurile lor sunt sparte în public aidoma porțelanurilor antice din China Revoluției Culturale a președintelui Mao (care avea loc simultan), adolescenți obedienți asmuțiți de organizațiile religioase conservatoare mărșăluiesc tâmpi cu pancarde pe care scrie „GO HOME BEATLES!" și „HELP KEEP COMMUNISTS OUT OF USA", la locurile de colectare a deșeurilor special amenajate de autorități pentru mormanele de resturi ale vinilurilor distruse, ardentul Ku-Klux-Klan

[312] http://www.beatlesinterviews.org/db1966.0304-beatles-john-lennon-were-more-popular-than-jesus-now-maureen-cleave.html.

arde efigii de negri (!), scuzele exprimate în public de John și explicațiile împăciuitoriste ale abilului Brian Epstein au fost respinse cu o obtuzitate de-a dreptul bolșevică – vezi „Mighty Good: The Beatles", episod al serialului BBC „All You Need Is Love", 1977, regia Tony Palmer (titlul episodului e o parafrază a expresiei „*Mighty God*"). A fost un moment crucial al Anilor Șaizeci în care SUA au folosit fără scrupule împotriva unui megasimbol al Erei Psihedelice perversele metode de propagandă agresivă rodate în stalinista URSS, apoi șlefuite și adaptate în sumbra Eră McCarthy a „vânătoarei de vrăjitoare", iar în timp real aplicate cu un imens success în China maoistă. Turneul american se întrerupe după concertul lor din 29 august 1966 din Candlestick Park, San Francisco, iar cei patru nu vor mai cânta niciodată în public – cu excepția spontanului „The Rooftop Concert", despre care e vorba aici.

În partea a doua a existenței lor ca grup, se vor concentra exclusiv pe marile lor albume de studio care vor schimba istoria muzicii rock (și nu numai). Ca să putem înțelege filmul „Let It Be", e nevoie de un preambul. Brian Epstein încercase cu disperare să risipească animozitățile interne care au apărut în urma acelui teribil șoc mediatic american. Pe de o parte, tandemul considerat principal Lennon/McCartney începuse să fie opus celui Harrison/Starr – perceput ca secundar atât de producători, cât și de fani. Dar, pe de altă parte, între John și Paul apăruseră, de asemenea, lupte pentru supremație. În plus, afacerile demarate sub brandul Beatles, prost gestionate de un Brian stăpânit de o îngrijorare vecină cu panica, dăduseră faliment. Odată cu moartea suspectă a acestuia, survenită la un an după catastrofa stateunitensă (27 august 1967, controversa persistă în jurul morții sale: supradoză accidentală ori sinucidere?), liantul dintre cei patru

s-a lichefiat treptat. Într-adevăr, Brian fusese îngerul lor păzitor și artizanul incontestabil al succesului, zis pe bună dreptate „Al Cincilea Beatle", conform celor declarate de Paul McCartney: „*If anyone was the fifth Beatle, it was Brian*".[313] În 1962, după perioada Hamburg, le-a plătit din propriul buzunar o sesiune de înregistrări pentru casa de discuri Decca. Spre stupefacția lui, aceasta a respins trupa în urma audiției. Mai grav, succesiv, toate marile case resping demo-ul The Beatles, inclusiv EMI. În disperare de cauză, Brian joacă o carte dură și amenință cu boicotul produselor EMI în lanțul său de magazine muzicale, întins în tot Nordul Angliei. Abia atunci, George Martin de la Parlophone – un obscur subsidiar EMI din Anglia – acceptă să producă un prim single, de impact mediu: „Love Me Do". Apoi încă unul, de impact global: „Please Please Me". Așa s-a născut Beatlemania – cu forcepsul, prin tenacitatea vecină cu iresponsabilitatea a lui Brian Epstein, cel care-i părăsea subit în 27 august 1967. (Martin va rămâne producătorul tuturor discurilor The Beatles, Brian a fost managerul trupei.) Căci industria muzicală a fost și rămâne una extrem de dură prin mormanul de bănet pe care îl învârte și, în general, e bine să te gândești de două ori înaine să amenințI de așa manieră o corporație. E ușor de înțeles pentru care motiv dispariția subită a „îngerului păzitor" lasă un gol niciodată umplut în inimile celor patru.

În februarie 1968 vor căuta avid o cale nouă în India, în persoana lui Maharishi Mahesh Yogi, adept al meditației transcendentale – om care le va provoca o dezamăgire de proporții în perioada numită Travel To India, documentată în câteva filme pentru televiziune, azi rare. BBC și RAI au filmat independent deplasarea în India a celor de la The Beatles împreună cu alte staruri. Alte

[313] https://www.brianepstein.com/cellarful.html.

două proiecte de film documentar (în paralel, cu echipe diferite descinse special în India) au sucombat inexplicabil și echipele lor s-au întors acasă fără să filmeze. În 2020, „veteranul" canadian Paul Saltzman iese la public cu rockumentarul de gradul 3 de 82 minute „Meeting The Beatles in India", având ca punct de pornire excelentele fotografii făcute de el în 1968 la *ashram*-ul controversatului Maharishi Mahesh Yogi din localitatea Rishikesh – el era deja acolo când au descins The Beatles și alții.

Prin toamna lui 1968, alienarea pusese definitiv stăpânire pe grup. Căsniciile lui John și Paul se destramă, primul se cuplează cu Yoko Ono, al doilea cu Linda Eastman – cele două tinere femei vor accentua ostilitatea și vor adânci ruptura. De-a lungul lui 1969, fiecare din cei patru va părăsi temporar trupa în momente de derută (depresie), doar pentru a se reîntoarce după câteva zile/săptămâni.

Aceasta era, așadar, starea de spirit atunci când s-a filmat „Let It Be". Suntem în ianuarie 1969, în anticamera crepusculului din Psychedelia (cu toate că unii numesc, totuși, acel 1969 apogeul erei). După moartea lui Brian Epstein, John, George și Ringo l-au ales prin semnătură pe Allen Klein pe post de consilier financiar (fostul manager Rolling Stones), iar Paul McCartney pe John Eastman (fratele Lindei Eastman, viitoarea sa soție). Nefericitul dualism managerial a dus la pierderea a numeroase oportunități. Noii manageri intenționaseră inițial un documentar de 60 min pentru televiziune intitulat „Beatles At Work" ce trebuia să însoțească un concert live, ca o emisiune geamănă – se pare că ideea i-ar fi aparținut lui Paul. Când proiectul concertului televizat în direct a căzut (ar fi fost, cu siguranță, o emisiune tv antologică!), documentarul tv s-a metamorfozat într-un lung-metraj de sine stătător pentru difuzarea în cinematografe. A fost încredințat

regizorului Michael Lindsay-Hogg, rodat în emisiunea BBC de muzică pop „Ready Steady Go!". Acesta se cunoștea cu cei patru, în 1966 a regizat videoclipurile Beatles „Paperback Writer" și „Rain", în 1968 „Hey Jude" și „Revolution". Va colabora constant cu Rolling Stones pentru alte videoclipuri din 1966 până în 1982. Să menționăm și că, ulterior, între 1973-1978, va regiza patru videoclipuri cu Paul McCartney And Wings. Revenind, deja regizase în 1968 producția proto-glam Rolling Stones „The Rolling Stones Rock'N'Roll Circus", destinată tot difuzării în cinematografe (dar oprită până în 1996[314]). Iată-l acum, așadar, în fața celui de-al doilea lung-metraj din carieră, dar și în fața disensiunilor care măcinau trupa nr. 1 a lumii – cei patru figurând pe generic și ca producători executivi.

Avem în film două părți distincte, care aproape că nu pot fi puse în aceeași operă. Prima parte îi surprinde pe „The Fab Four" (mai bine zis, ceea ce mai rămăsese din ei...) în studio, repetând pentru noul album (inițial intitulat „Get Back", ulterior „Let It Be"). Locația aleasă a fost una nefericită: Twickenham Film Studios (și nu la EMI sau Apple, cum era de așteptat), impersonală, de-a dreptul sumbră, un adevărat cotlon pentru vampiri – drept pentru care cineaștii încearcă să le coloreze „psihedelic", instalând pentru filmări filtre pe proiectoare. Efectul e contrar – interiorul deja claustrant devine și mai greu de suportat. Repetițiile filmate au început acolo pe 2 ianuarie 1969, cei patru stau închiși ca într-o ieftină cutie de bomboane colorată și apăsătoare, în care se căznesc să colaboreze unul cu altul pentru o nouă creație vrută de antologie – așa ca aproape toate cele de dinainte. Dar lucrurile nu merg deloc bine, căci un nefericit spectru apasă strâmtul spațiu de la bun început. Și îl bântuie amenințător. Colaborarea

[314] Vezi 8.3.

apare imposibilă, căzneala devine treptat apăsătoare, încet-încet se insinuează tensiuni nervoase, piesele se tot întrerup, se reiau și iar se întrerup, linia melodică pur și simplu nu poate fi urmărită. Se instalează senzația (pe care ne grăbim s-o alungăm!) că urmărim niște cobai așezați într-o cușcă pentru experimente, filmați cu camera ascunsă în timp ce se tot calcă pe coadă unul pe altul și nu-și află locul în claustru. Avem senzația că Lindsay-Hogg ar fi filmat diligent această tensiune extremă, spre disperarea sa. Rarele pauze, cu câte o cană de ceai sleit în mână, sunt și ele mohorâte.

Poate că ideea de spectru este accentuată și de prezența în studio a lui Yoko Ono, adusă și impusă de John Lennon (cei patru conveniseră demult că prietenele și soțiile nu participă la sesiunile de înregistări). Taciturnă și întunecată precum un corb tocmai descins de pe țărmurile plutoniene pe cale să exclame „*Nevermore!*", totemul extrem-oriental așezat prin câte un colț pare că supraveghează totul aidoma unui înger al morții. Între băieți se iscă neînțelegeri, conflicte, certuri. Nimic nu mai funcționează cum trebuie, așa că John și Yoko încearcă să spargă ghinionul și se lansează (cu disperare parcă) într-un vals pătimaș în mijlocul studioului straniu, pe splendida piesă „I Me Mine" compusă și cântată de George. (Încorporată în albumul „Let It Be" din 1970, ultimul cronologic, va fi și titlul autobiografiei lui George din 1980.) Este ultima secvență de la Twickenham Film Studios. Documentarul „palmează", din păcate, tensiunile duse până la păruială dintre George și John (care se pare c-ar fi schimbat chiar și niște pumni, John a propus atunci înlocuirea lui George cu Eric Clapton în formație, idee respinsă de Paul și Ringo). Nici relația George-Paul nu era una fericită, fiind inclusă în montaj o secvență a unei replici dure – „Bine, am să cânt așa cum vrei tu, sau dacă tu vrei, eu pot să nu mai cânt deloc!", îi spune

George lui Paul. Mai apoi, George părăseşte furtunos studioul, dar şi trupa, după o ceartă violentă cu John (aceea cu pumni?), întorcându-se însă peste cinci zile cu condiţii *sine qua non* care, practic, au salvat situaţia. El a insistat, de asemenea, în mod salutar pentru schimbarea locaţiei, mutând totul din Twickenham Film Studios în Apple Studios – abia finisate. În frumosul cartier Mayfair, chiar pe Savile Row Nr. 3, adică în inima a ceea ce s-a numit The Swinging London. S-au relocat la Apple Studios, aflate la această adresă rămasă celebră, pe 22 ianuarie 1969.

A doua parte a filmului îi găseşte, aşadar, pe cei patru pregătiţi pentru înregistrări la o nouă adresă, care va fi peste puţin timp făcută celebră în întreaga lume dar şi într-o prezumtivă Istorie a Picanteriilor Secolului XX. Aici, pare că negurile s-au risipit, ce bine că e lumină!, fetiţa Lindei Evans (sau Eastman) se joacă în mijlocul studioului şi Ringo se clowneşte haios cu ea, băieţii sunt parcă binedispuşi. Dar, surprinzător, cântă numai şlagărele altora. Ca Paul, interpretând jucăuş într-o pauză „Besame Mucho" în limba engleză şi revelând o magnifică voce de tenor. Sau ca John, care îi provoacă pe toţi la o jam session turbată pe „Shake, Rattle And Roll". Apoi, finalmente, cu greu, The Beatles parcă se regăsesc. Discuţiile dintre ei în pauzele de ţigară parcă încep să se lege, se leagă şi filmul. Reiau înregistrările, pentru câteva dintre cele mai frumoase piese ale lor, care acum nu se mai întrerup – sunt incluse în montaj „The Two Of Us", „Let It Be", „The Long And Winding Road". Încasăm o fericită prezenţă inedită, „clăparul" negru Billy Preston – adus tot de George, pentru a diminua tensiunile şi a îmbunătăţi soundul (va fi unicul muzician apărut pe coperta unui disc Beatles alături de cei patru, pe single-ul „Get Back"). Parcă fericit, Lindsay-Hogg filmează cu voluptate revenirea apelor în matcă, dar nu într-un

mod tocmai original, cadrele sale suferind de certă monotonie (am evitat cuvântul „mediocritate"). Evenimentul filmat merita însă, categoric, un decupaj inspirat, măcar în ceea ce privește această a doua parte.

Partea a treia va fi însă una crucială pentru istoria muzicii rock, a rockumentarelor și a Anilor '60. Ideea inițială fusese aceea a unui documentar care să însoțească un concert tv live și doar marasmul managerial de după moartea lui Brian a dus la căderea proiectului. Odată sesiunile de înregistrare terminate, a fost reiterată ideea concertului, care acum trebuia să vină în completarea materialului filmat (repetiții și înregistrări) pentru o difuzare în cinematografe sub forma unui documentar *feature-legth*. Voiau toți patru ceva cu desăvârșire nemaivăzut și nemaiauzit pentru prima lor apariție în public de după acel fatidic '66, evenimentul le apărea importantissim, așa că au fost discutate și îndepărtate rând pe rând mai multe locații, printre care: un vapor navigând în larg, un azil de psihiatrie, Deșertul Tunisiei, Colosseum... Finalmente, decid să se urce pur și simplu neanunțat și să cânte pe acoperișul Studiourilor Apple – ceea ce și fac, scriind odată în plus o filă din istoria contraculturii și proiectând în legendă urbană rock adresa Savile Row Nr. 3. Nimeni nu bănuia atunci, pe moment, că prima lor apariție în public după funestul sfârșit de vară al lui '66 va fi și cu desăvârșire ultima. Titlul filmului: acela al albumului lor de final, „Let It Be!" Iar titlul alternativ pentru filmul lui Lindsay-Hogg a fost și este „The Rooftop Concert". Acestă parte a treia a filmului, „Concertul de pe acoperiș", constituie până azi deliciul cinefililor. Se tot discută a cui va fi fost ideea, se pare că a lui John.

Nimic mai banal să scrii „era o zi mohorâtă la Londra...". Jumătate din ele sunt așa, ca și cea de 30 ianuarie 1969. În care

The Beatles, fără să prevină pe nimeni (necum să ceară vreo aprobare!), scot întreaga aparatură de concert pe acoperişul pe atunci plat al Studiourilor Apple (între timp, deasupra clădirii, peste terasa concertului, s-a construit un pod mansardat) şi încep să cânte în pauza de prânz piesele care vor compune (un an şi jumătate mai târziu) LP-ul lor final „Let It Be". Au creat atunci un eveniment pe care majoritatea acelora care au făcut mai apoi filme documentare de gradul 3 despre The Swinging Sixties s-au căznit să cumpere bucăţele cât de mici pentru a le include în propriul lor montaj. Echipa de filmare vânează cu o binevenită aviditate orice detaliu al halucinantei pauze de prânz din 30 ianuarie de pe îngusta Savile Row nr. 3, în care The Beatles, ieşiţi din subsolul izolat fonic şi urcaţi pe acoperiş cu aparatura necesară, oferă un concert gratuit trecătorilor *fără a putea însă fi văzuţi de jos, din stradă*. Camera devine acum un receptor fidel al unor momente irepetabile. Mai întâi, câteva capete se ridică, mirate, pentru a explica sorgintea decibelilor. Când e clar ce se întâmplă, oamenii se opresc în loc, neştiind cum să reacţioneze. Alţii care trec pe-acolo îngroaşă rândurile celor opriţi cu ochii în sus: tineri alături de bătrâni, băieţi şi bărbaţi alături de fete şi femei, fericiţi, alături de burzuluiţi, minijupe (e totuşi ianuarie!) alături de bocanci. Curând, obiectivele (amplasate pe unde şi cum s-a putut în acel spaţiu urban cam înghesuit şi, prin urmare, nu tocmai generos) surprind luarea cu asalt a scărilor de incendiu şi orice altă cale de acces spre terase, balcoane ori ferestre de la etajele superioare, orice ar fi putut oferi o vedere cât de restrânsă asupra terasei Apple Studios – înţelegând ce li se întâmplă, oamenii încep să fojgăie precum şopârlele dintr-o grafică de M.C. Escher. Unul din cadrele antologiei mele personale virtuale este acela în care un domn *very British* trecut binişor

de prima tinerețe și cu design Anii '50 (parpalac, cămașă albă cu cravată neagră, melon și pipă) ajunge pe o terasă de vis-à-vis escaladând hărnicuț o scară abruptă de incendiu, dar când brusc realizează faptul că e filmat începe să se plimbe agale cu mâinile la spate și cu pipa în gură pe minuscula terasă pierdută printre mansarde, la câțiva metri înălțime, ca și cum s-ar fi nimerit pe-acolo din pură întâmplare, luat brusc în stăpânire de un calm teribil de englezesc. Mica stradă Savile Row desigur că se blochează – cum altfel? – așa că apare poliția, care încearcă să readucă meticulos ordinea în trafic sub imperiul aceluiași calm englezesc, intrând chiar și în clădirea studiourilor. Unde, odată descinși, pur și simplu nu știu ce să facă și ce să zică, neexistând vreun precedent cunoscut – cel puțin, nu de ei... Totul e montat în paralel – strada fremătând și Beatles cântând, pentru prima dată în public din 1966 încoace și pentru ultima dată din viețile lor – și încă, în cel mai curios mod de până atunci! Cu zâmbetele reapărute, pentru moment, pe fețe (pe ei îi captează o cameră instalată undeva sus pe un acoperiș de pe latura opusă).

Ieșit pe piață în mai 1970, imediat după LP-ul de la coperta căruia a împrumutat și imaginea afișului din cinematografe, „Let It Be" a fost ultimul titlu din discografia/filmografia The Beatles din timpul existenței lor și a avut o circulație restrânsă. Cu excepția ultimei părți, a concertului propriu-zis, cu totul ieșit din comun, filmul nu place și nici nu e prea bine făcut. A fost punctul final, pus mai repede decât credeau mulți și decât voiau cei foarte mulți, dar care era, în mod evident, inevitabil. (Sfârșitul a fost anunțat în public unilateral de Paul cu o lună înainte de premiera oficială a filmului, spre iritarea la culme a lui John, care-și anunțase deja colegii că va părăsi trupa dar fusese rugat să țină secretul pentru menajarea vânzării LP-ului „Let It Be".) Un

cântec de lebădă cadou pentru nostalgici, întâmplat sub cerul veşnic sumbru al epicentrului fenomenului global Beatlemania: Londra, seducătoarea metropolă a ploilor fără sfârşit.

Un Premiu Oscar pentru cea mai bună muzică originală nu îndulceşte situaţia. Un critic va scrie: „Un foarte prost film şi totodată mişcător... despre fărâmarea acestei reconfortante, geometric perfectă, cândva aparent fără vârstă familie de fraţi"[315]. Revista *Time* a conchis că filmul ar fi un modest jurnal de actualităţi („midly enjoyable newsreel"[316].)

Nimic nou sub soare! A existat un precedent *rooftop concert*, un film ratat/abandonat de Jean-Luc Godard în anul lui „Sympathy For The Devil"[317], 1968. Obsedat la nesfârşit de formele contraculturii, Godard pleacă în America pentru un proiect comun cu Robert Leacock şi D.A. Pennebaker (Leacock Pennebaker Inc.) pe care îl va concepe şi îl va chiar şi filma ca operator alături de cei doi maeştri direct cinema de peste Atlantic. Pariul era important: pentru prima dată îşi dădeau mâna pe acelaşi generic ciné-vérité cu direct cinema, estetici ale filmului documentar care, deşi ulterior în timp au ajuns să însemne cam acelaşi lucru, iniţial au fost diferite, dacă nu chiar divergente[318]. Nemulţumit de calitatea materialului brut, francezul abandonează proiectul (şi distruge, aş zice previzibil, şi „strângerea de mână" transatlantică), proiect iniţial numit de el „One Plus One", pentru ca titlul să evolueze până la urmă în „1 A.M." (zis, probabil,

---

[315] Cronică de Penelope Gilliatt pentru The New Yorker – https://www.the-paulmccartney-project.com/film/let-it-be/.

[316] https://web.archive.org/web/20101030170937/http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,909348,00.html.

[317] Vezi 6.1.4.

[318] Vezi 2.6.

„One American Movie"). În 1972, Pennebaker și Lecock vor finaliza o versiune proprie ce va ieși la public sub titlul „One P.M.". (grafiat și „1 P.M.", zis „One Parallel Movie"), jonglându-se astfel și cu ideea de timp (ante-meridian și post-meridian). Conform celor declarate de Pennebaker însuși pe insertul genericului de început, al doilea titlu a fost generat de reacția lui Godard însuși după vizionare: „Acesta e mai degrabă un film paralel!". (Gurile rele nu vor întârzia, desigur, să tachineze: e vorba despre „One Pennebaker Movie"!...) După o baleiere mai mult sau mai puțin plicticoasă peste figuri de marcă ale „revoluției" și peste tribulații ale acestora într-un discurs filmic similar celui din „Sympathy For The Devil"[319] (recunoaștem câteva ample secvențe pur și simplu refăcute obsesiv), cineaștii îi aduc de la San Francisco la New York pe Jefferson Airplane, pe care în toamna târzie a lui '68 îi urcă pe o terasă a unei tipice clădiri cu arhitectură eclectică, înconjurată de vechi zgârie-nori, pentru un *free concert* anunțat trecătorilor la megafoane, în poate singura secvență din „1 P.M." care merită cu adevărat întreaga atenție – deși tușeul lui Godard și viziunea sa „marxist-leninistă și antiimperialistă" totuși răzbat chiar și dincolo de *remake*-ul americanilor. Godard rămăsese impresionat de Jefferson Airplane după vizionarea „Monterey Pop". Reacția celor din jur, luați prin surprindere, va fi aidoma cu aceea de la concertul din Londra (ce va fi filmat pe 30 ianuarie 1970) și surprinsă, tot ca și acolo, în delicioase cadre ciné-vérité (ori, poate, erau direct cinema?). Cum însă anul lui „1 P.M." a fost în mod oficial abia 1972, The Beatles au apucat să fie creditați cu paternitatea ideii. Pentru că data premierei lui „Let It Be" a fost 13 mai 1970 (20 mai în SUA), iar data premierei întârziate a lui „1 P.M." – 10 februarie 1972. Dar, un *rooftop concert* spontan

[319] Vezi 6.2.2.

și filmat vedem că avusese deja loc în 1968 la New York, pe care însă azi l-au uitat mai toți. Acolo, poliția a urcat pe terasă și a oprit concertul (secvență inclusă în montaj).

## 6.2 The Rolling Stones

### 6.2.1 Despre minunatele începuturi: „Charlie is my darling"

Era în vara lui 1965 când impresarul lor, Andrew Loog Oldham, le-a aranjat celor de la The Rolling Stones un foarte scurt turneu în Irlanda, de numai două zile, 3 și 4 septembrie 1965. Omul era ahtiat, printre altele, să-i aducă pe băieții săi pe peliculă și în cinematografe, așa cum se întâmplase deja cu The Beatles (cu film artistic, însă; 1964 „A Hard Day's Night", regia Richard Lester; 1965 „Help!", același regizor). L-a cunoscut pe tânărul pe atunci Peter Whitehead[320], care cocheta cu regia de film documentar și făcuse deja scurtmetrajul „Wholly Communion" – o producție despre evenimentul literar din 11 iunie 1965 rămas sub numele The International Poetry Incarnation susținut la Royal Albert Hall în care poeți ai generației beat din SUA și Marea Britanie (printre care Allen Ginsberg) au recitat în fața publicului în sala arhiplină.[321] Whitehead îi însoțește în micro-turneul lor pe Stones și filmează totul în jurul lor de-a lungul acelor puține zile (patru cu drum cu tot) în cel mai pur spirit direct cinema – care, ce-i drept, „făcea legea" în acei ani. Filmul astfel zămislit va fi scris, regizat, filmat și montat de Whitehead (purtându-i astfel o amprentă inconfundabilă), va avea într-o primă versiune doar

[320] 1937-2019.

[321] Vezi și 4.4.

35 minute (duratele se vor extinde pentru versiunile viitoare) și tilul „Charlie Is My Darling" și se va constitui într-o sumă de premiere mondiale. Mai întâi, va fi primul rockumentar al carierei cineastului liverpudlian, a cărui profesiune de credință a fost fanatica documentare a contraculturii din Marea Britanie și SUA și care a filmat cu obstinație în „anii incandescenți" rockeri de marcă. A căror esență socială și artistică „s-a jurat" s-o arate în detalii semnificative publicului său (unul cu precădere underground). Mai apoi, va fi primul rockumentar despre The Rolling Stones, din lunga listă. În fine, va fi primul filmat vreodată în Irlanda. Prezentat în premieră în primăvara lui 1966, a fost repede retras din circulație (datorită unui litigiu dintre managerul The Stones, Andrew Loog Oldham și producătorul lor, Allen Klein), în pofida valorii sale incontestabile, fiind difuzat de atunci arar și doar în cercuri închise. Poate sta însă fără teamă alături de „Dont Look Back" al lui D.A. Pennebaker, realizat „pe cai mari" în timpul turneului britanic al lui Bob Dylan din același an 1965, creat în contextul aceluiași curent, dar așezat sub alte auspicii – acesta unul, cu un destin cât se poate de fericit[322]. Și, să nu uităm, filmul lui Pennebaker ieșit în 1967 este considerat azi primul rockumentar al lumii, deși cel al lui Whitehead din 1966 l-a devansat în timp ca finalizare. Ambii au filmat în 1965, handicapul distribuirii și-a spus însă cuvântul.

Sentimentul care domină cu desăvârșite „Charlie is My Darling" este intimitatea absolută dintre artist și subiectul său, pe care cineastul reușește s-o construiască migălos și consecvent, exploatând din plin tehnica direct cinema pe care ne arată că, european fiind, totuși o stăpânește absolut perfect. Nu numai în relația cineastului cu membrii trupei ci, mai ales, cu oamenii ce

[322] Vezi 5.1.

s-au nimerit în fața obiectivului său și în dreptul microfonului în acel an de grație al cărui spirit e prins în crochiuri de maestru – de la calul care mănâncă ovăz din sacul prins de gât pe o stradă din Dublin până la „fauna" șic (mod) din aeroportul londonez. Fidel preceptului *direct* că operatorul aflat permanent în miezul lucrurilor trebuie să se contopească cu acelea și să devină de-a dreptul inobservabil, nealterând prin prezența sa inefabilul situațiilor, Whitehead reușește stabilirea unei comunicări de o rară sinceritate – cu toate că, pe alocuri, interogatoriul reporterului sună cumva solemn și inchizitorial, așa ca în mod obișnuit în epocă în „versiunea franceză" a curentului, generând prin asta nedorite stridențe. Dar aceste concesii făcute de direct cinema lui cinéma vérité (probabil, unice și ele) rămân, totuși, în planul doi. Un veritabil *road-movie*, documentarul baleiază peisaje, interioare și figuri de tot felul într-o nebănuită gracilitate pusă sub semnul unei melancolii pulsatorii anglo-saxone ce răzbate parcă ritmic, ieșind la iveală când și când, înnobilând secvențele. „Tonul melancolic ocazional este unul dintre tușeele idiosincratice care așează acest film aparte de oricare alt documentar pop de dinainte ori de după."[323] O nevinovată corecție: „dinaintea" acestuia, nu mai avem vreun alt „documentar pop" în istoria filmului...

Revoluția regizorală este indusă cu certitudine de construcția inedită a secvențelor proto-videoclip încorporate în montaj. De altfel, Peter Whitehead este considerat de mulți ca părinte al videoclipului prin fimările sale cu The Rolling Stones din acei ani. Din nefericire, „feliile" dedicate acestora au fost tăiate cu oarecare parcimonie – opera lui Whitehead ar fi avut numai de

[323] *„The occasional melancholy tone is one of the idiosyncratic touches that sets the film apart from any other pop doc. before or since."* – comentator pe IMDb care semnează tseverin [sic!].

câştigat dacă durata ar fi fost una normală pentru un lung-metraj (e finalmente un mediu-metraj, în forma primară chiar un scurt-metraj, abia la refacerea târzie tinde vag spre lung-metraj) şi toate segmentele filmului ar fi fost extinse proporţional: momentele de concert, interviurile cu fanii, spaţiul privat al celor din trupă, secvenţele de voiaj, poetica străzilor din centru ori de la periferie – în sfârşit, aşa-zisele proto-videoclipuri. Poate doar secvenţa dinspre final cu interviurile în lanţ ale celor din Rolling Stones-ul initial, cel „de aur", să-şi fi fost suficientă sieşi. Sau, poate că Whitehed a aruncat la bătaie întregul său material brut (cel puţin, pe partea de documentar) şi că, pur şi simplu, nu a mai avut ce arăta în plus – a filmat, totuşi, foarte puţine zile. Deşi, s-a mai descoperit ulterior nişte material brut pentru ultima versiune, cea de un cvasi-lungmetraj, dar pe partea de concert (vezi mai departe).

Primul dintre aceste proto-videoclipuri, o structură narativă poliarticulată cu totul nemaiîntâlnită până atunci în film, este montat pe piesa „Heart Of Stone" şi este perfect alcătuit din următoarele segmente de lungimi şi ponderi diferite: a) plecarea Stones-ilor spre aeroportul londonez, cu secvenţe filmate în trafic din vehicul; b) descinderea în aeroportul de plecare, lumea care-l populează şi urcarea în avion; c) zborul spre Irlanda, cu peisaje filmate prin geam de la o relativ mică altitudine, atât cât să fie descifrabile; d) aterizarea, apoi aeroportul din Dublin cu lumea lui; e) străzile din Dublin, peisajul urban pitoresc, drumul Stones-ilor prin oraş; f) ajungerea la sala de concerte. Suntem teleportaţi din Londra direct în sala de concerte din Dublin într-un soi de secvenţă în acoladă montată aproape integral pe muzică – chiar nu se mai văzuse aşa ceva până atunci! Într-adevăr, structura este construită pe muzică până la segmentul d) (intrarea în

aeroportul din Dublin), fiind speculate la modul ideal şi insolit, în premieră, de un editor ultraabil (Whitehead însuşi) toate ezitările, toate mişcările de aparat de căutare a poziţiei, toate corecţiile de câmp de claritate – tot ceea ce în mod obişnuit este eliminat ca fiind necorespunzător, dar care aici este folosit ca element de creaţie. Personajele caracteristice surprinse cu camera ascunsă calcă pur şi simplu pe ritmul muzicii (!), ezită la rândul lor, şovăie, se întorc de unde au venit, dar punctând parcă întotdeauna muzica, într-un montaj surprinzător de elaborat şi de bine găsit. Apoi, muzica dispare brusc din ecuaţie şi acelaşi montaj, fără a-şi schimba structura şi fără a-şi pierde nervul, continuă în acelaşi ritm pe interviurile luate membrilor trupei în aeroport, cu aceleaşi neaşteptate soluţii; şi, tot pe neaşteptate, muzica reapare în segmentele următoare, artistul rămânând consecvent esteticii propuse – cei filmaţi pe străzile metropolei irlandeze sunt „tăiaţi" în acelaşi mod, pe acelaşi cântec. Suntem în permanenţă surprinşi, nimic nu e previzibil, nimic nu s-a mai văzut anterior, totul e cât se poate de bine găsit şi funcţionează perfect, ca o „maşină de cinema". Este una din cele mai bune secvenţe din istoria rockumentarelor, şi chiar la începutul acestora ca subgen, un sublimat al crezului direct cinema.

„Charlie is My Darling" ne apare ca o înlănţuire de obsesii ale regizorului care, aidoma marilor creatori de film artistic ai deceniului, revine ciclic la anumite motive. Atât în Anglia, cât şi în Irlanda, sunt filmaţi în cadre neaşteptat de lungi pentru economia unei astfel de producţii bărbaţi în vârstă, de condiţie medie ori umilă, obosiţi de viaţă, parcă veterani de război fără de război (Irlanda a fost ţară neutră în cel de-Al Doilea Război Mondial). Toţi merg agale spre undeva, nu se ştie unde, nici nu contează de fapt, îşi poartă cu ei în văzul lumii oboseala vieţii, înveşmântaţi

în cenușiuri (filmul e alb-negru). Obsesia „complementară" sunt acei *baby boomers* din Irlanda, grupuri-grupuri, ciorchine, fetele cu fetele și băieții cu băieții, cu toții dând târcoale supertrupei sosite din Anglia. Vitali și energici, curioși și insistenți, ele ciripitoare și ei melancolici, ele cu baticuri colorate și ei cu cămăși *mod* – în azi foarte îndrăgite cadre de arhivă despre pulsul Youthquake al Irlandei lui 1965. Între generații nu există o ruptură, ci o adevărată falie, tranșează limpede Whitehead. „Când ți-ai lăsat părul să crească?" – întreabă reporterul pe unul. „Acum 18 luni. – De ce? – Am zis că așa-i mai bine, să-l las lung". (Suntem în septembrie '65, deci tânărul cu pricina începuse să-și lase părul să crească prin martie '63.) Iar cei ca The Rolling Stones apar în rockumentarul lui Whitehead ca un vârf de lance al schimbării care încinge lumea (și ei aveau deja părul lăsat mai lung). Dacă la bărbații bătrâni regizorul a vrut să simțim dincolo de fotografie o ordine și o rigoare de-a dreptul cimiteriale, la tineri transpare în interviuri o dezordine latentă tradusă în sfidarea barierelor convenționale – așa ca în secvența de spectacol în care fetele hipnotizate erup pe scenă nemaiputând fi controlate, sărind la gâtul idolilor lor și oprind pur și simplu concertul.

Alte obsesii: peisajul industrial de periferie filmat din mișcarea vehicolului; peisajul stradal caracteristic filmat din mers, cu prăvălii pitorești și figuri păstoase. Apasă peste tot o obsesie „metafizică" a mișcării pur și simplu, subliniindu-se în permanență ideea de *road-movie*: Avem secvențe cu rockerii surprinși în avion, în tren, în mașină sau cu ei mergând pe stradă pur-și-simplu. Ei călătoresc într-una, se mișcă fără răgaz (cu excepția lungii părți finale ale inteviurilor statice din hotel, care rupe voit ritmul). La secvența din vagonul-restaurant, operatorul/regizor/editor schimbă manual diafragma (foarte precis) ori de câte ori

trece momentan de pe un personaj pe peisajul ce se derulează prin geam, pe care nu vrea nicicum să-l elimine din ecuație, ca să revină apoi la personaj *one shot*. Acest deziderat al surprinderii mișcării, al motricității ca temă este ilustrat absolut magistral de secvența tot *one shot* din gară: Stones merg spre al doilea oraș de concert cu trenul, coboară pe peron, acolo încearcă să-i evite pe fani dar nu reușesc, o iau la fugă printre linii sărind de pe peronul înalt, operatorul (Whitehead însuși) sare odată cu ei între șine tot filmând impecabil, fanii îi urmăresc, Strones o iau la fugă, operatorul o ia și el la fugă după ei nescăpându-i nici o clipă de sub control și ținându-i în încadraturi perfecte din goană, Stones intră în limuzina care-i aștepta, operatorul intră și el *in extremis*, automobilul demarează lent printr-un mănunchi de puști (școlari, probabil) care vânează autografe, unul din ei se agață de mânerul portierei ținând în mână un toc vetust muiat în cerneală pentru a smulge un autograf pe vreun petic de hârtie care nu se vede. Repet, totul *one shot*, fără stop-camera, într-o amplă și dinamică secvență plină de tensiune și absolut fără nicio singură ezitare ori greșeală! Cine mai filmează azi așa ceva în filmul documentar, ne putem întreba retoric? Cine mai creează capodopere alergând la propriu cu camera pornită pe lângă personaje? Atât de bine s-a descurcat operatorul în funcție de subiectul fluid al cadrului său cel interminabil, încât pare o secvență atent regizată și matematic măsurată, pentru a se încadra perfect într-un montaj de film tensionat, cu toate că a fost una pur spontană și aleatorie. Whitehead reușește așadar să surprindă în mod incredibil în filmul său MIȘCAREA ca unul din vectorii principali ai contraculturii Anilor '60.

Singurul moment static este cel de către final, în care Stones sunt surprinși într-un respiro post-concert în hotelul lor, într-o

cameră cu un pian. Microturneul s-a consumat, urmează întoarcerea acasă. E momentul confesiunilor, iar regizorul îi dezghioacă pe fiecare la rând cu multă grijă, ca o mamă care-și desfășează seara pruncul pentru lăut. Secvența începe cu o joacă de-a Elvis Presley, cu un Mick Jagger cam cherchelit imitându-l pe „rege" și Keith Richards gâdilând pianul și maimuțărindu-se la rândul său. Sunt lăsați să se joace nestingheriți, după care sunt intervievați pe rând despre ce înseamnă să fii ceea ce sunt ei. Încadraturile la prim-plan sunt îngrijite, cu un frumos ecleraj minimal. Charlie Watts, un introvertit pursânge, are aici unicul său moment de confesiune autentică în jumătatea sa de secol de carieră[324]. Însă Brian Jones e cel care captivează, un adevărat hoț de atenție, pelicula rămânând cel mai important document legat de acest angel blond, efeminat, copilăros, mofturos și narcisist, membru solar al Club 27[325]. *„Let's face it. The future as a Rolling Stone is very uncertain"*, va rosti printre altele.

„Chalie Is My Darling" este titlul unui vechi cântec tradițional scoțian, una dintre variante fiind scrisă de poetul Robert Burnes, lângă a cărui statuie ajung rockerii în timpul unei plimbări într-un parc. Acolo avem o secvență de o nespusă gingășie, frizând cu gentilețe comedia burlescă, în care o familie de „tradiționali" ieșiți la plimbare cu copiii lor mici și cu colecția de mătuși aferentă încearcă să-și facă o poză cu Mick Jagger, încurcându-se într-una și „prinzându-și urechile" în toate alea, cuprinși de emoție, spre amuzamentul celorlalți din trupă. Dar, primele cuvinte rostite în film sunt ale unei tinere fete care declară candid obiectivului *„I like him!"*. *„Charlie?"*, întreabă Whitehead din

---

[324] A trăit între 1941-2021.

[325] Vezi 3.6. Brian Jones a murit la aceeași vârstă în 1969, în condiții încă neelucidate total, fiind găsit înecat în propria sa piscină, probabil în urma unei bătăi cu un angajat al său.

spatele aparatului. „*Yes!*"... Titlul rămâne astfel sub semnul incertitudinii, despre care Charlie e vorba până la urmă?...

Versiunea primară a filmului, cea din 1966, nu avea decât 35 minute. Eu dețin o vesiune de 50 minute pe al cărei generic de final citim „*photographed, edited and directed by Peter Whitehead*" – el și-a extins ulterior montajul inițial, nu ar fi singurul caz. (Am analizat aici această versiune autorială de mediu-metraj.) În 2012, o nouă versiune de 64 minute, „The Rolling Stones – Charlie Is My Darling – Ireland 1965", a fost prezentată publicului la New York Film Festival, în care s-a introdus ceva mai mult material inedit de arhivă, semnat pe coperta dvd-ului „*a film by Peter Whitehead and ABKCO FILM*". ABKCO (Allen & Betty Klein Company) e o firmă înființată peste ocean de Allen Klein, titularul de drepturi – chiar cel care, cu 46 de ani înainte, oprise difuzarea versiunii originare. Motivul pentru care apare în dreptul regiei alături de Whitehead este acela că un regizor introdus de Klein în anturajul Rolling Stones, Michael „Mick" Gochanour, a descoperit material brut inedit filmat de Peter Whitehead în turneul din Irlanda din 1965. Rezultatul au fost cele 14 minute în plus ale versiunii sale târzii. În dreptul acesteia, IMDb și Allmovie îi indică însă ca regizori pe Whitehead și Gochanour, nu o companie. La fel și Wikipedia. Gochanour va cunoaște o activitate redusă de producător, e singurul lui film ca regizor (va mai regiza doar un videoclip).

Restaurarea digitală a materialului ultimei versiuni, complet tributară esteticii lui Whitehead, pe care o respectă întrutotul, este o reală împlinire.

### 6.2.2 O operă eclectică în exces: „Sympathy for the Devil"

În 1966, un insert din filmul lui Jean-Luc Godard „Masculin, feminin" (practic, un studiu despre tineretul francez și imixtiunea acestuia în politicile culturale) definea personajele centrale astfel: „Copiii lui Marx și Coca-Cola". Godard: modelat fundamental ca intelectual de existențialismul francez, glisând apoi în marxist convins și adulator al lui Mao Zedong în timpul Revoluției Culturale din China așa ca mulți din agresiva New Left, în opoziție cu stalinista Old Left întrupată de detestata Moscova compromisă după intervenția brutală din Ungaria din 1956. Intelectualii francezi de stânga, numeroși, mulți dintre ei comuniști, s-au distanțat atunci de URSS. Ruptura totală a avut loc după invazia Cehoslovaciei din 1968. Nu e cazul lui Jean-Luc Godard, rămas un marxist-leninist convins după toate acestea. Și nu a fost singurul... Apropo de așa-zisa Revoluție Culturală, hai să-i acordăm circumstanțe atenuante și să susținem că sinistrissimele detalii ale aceleia nu fuseseră încă relevate Occidentului.[326] Vorbim de oameni inteligenți și cultivați, pentru care ideologia comunistă sforăitor-patologică a președintelelui chinez, exprimată în a sa Cărticică Roșie, reprezenta o alternativă aparent viabilă, (ca să folosim un eufemism și să evităm expresii mai degrabă atroce precum „o nouă Evanghelie"). Unul dintre cele mai satanice obiecte imaginate vreodată de om, „The Little Red Book" era o microcarte tipărită pe foiță de Biblie și aptă de a intra într-un buzunar cât de mic, conținând citate din gândirea așa-zis marxist-leninistă a lui Mao Zedong, unul dintre cei mai mari criminali ai istoriei umanității. Era tipărită în toate limbile

[326] Vezi 1.2.

și distribuită gratuit și masiv prin Ambasada Chinei din fiecare țară (inclusiv România). A fost carte de căpătâi pentru membrii Black Panther Party în SUA, dar și pentru intelectuali francezi de vârf precum Jean-Paul Sartre, printre alții.

Godard și-a canalizat întreg efortul său creator al celei mai seducătoare decade a carierei sale (începută în 1960 cu „A bout de souffle" și terminată în 1969 cu „Le Gai Savoir") în torpilarea „burgheziei imperialiste" identificată ca malignitate a planetei, în deconspirarea „pseudo-valorilor" societății de consum care lichidează ființa umană cu o tenacitate de prădător viclean și puternic. Alternativa este ca ființa umană să încerce să lichideze la rândul ei societatea consumistă, fie și prin metode radicale – clamează opera sa. Reușește, în flux continuu, la modul fecund, pelicule cruciale precum „A bout de souffle" în 1960, „Les Mepris" în 1963, „Pierrot le fou" în 1965, „La Chinoise" și „Week-End" în 1967 (printre altele). Așa cum contracultura Anilor '60 a schimbat decisiv mentalitățile omenirii, așa estetica sa, etichetată drept Nouvelle Vague – Noul Val Francez, a reașezat pe alte fundamente arta filmului. A fost, pe atunci, un creator fecund și influent obsedat de REVOLUȚIE – de la cea în plan social cu brat înarmat, pe care o susținea fervent ideologic, la cea artistică, pe care a reușit-o în operă. Bolnav de intelectualism cronic, a reușit totuși să-și conștientizeze maladia: „Există un singur mod de a fi un intelectual revoluționar, anume să încetezi să fii un intelectual" (replică din chiar „Sympaty for The Devil"). Să trecem mai departe, fără comentarii...

În 1968, Godard a fost invitat în Anglia cu scopul realizării unui film documentar despre politica avorturilor practicată în Marea Britanie. Descins peste Canalul Mânecii, cineastul și-a văzut demersul zădărnicit de relaxarea legislației în domeniu,

tocmai aplicată. Rugat să rămână, totuși, în Anglia pentru o operă filmică, acceptă cu o condiție: să poată să includă în opera preconizată fie pe The Beatles, fie pe The Rolling Stones. Producătorii sunt de accord. The Beatles refuză propunerea dar The Rolling Stones o acceptă entuziaști, declarându-se adepți devotați ai cineastului francez.

Conform celor relatate mai târziu de Mick Jagger, întâmplător se repeta în studio noua piesă (încă inedită) „Sympathy For The Devil" atunci când a descins regizorul cu echipa sa de filmare. (Stones pregăteau intens albumul lor „Beggar's Banquet", lansat spre finele lui 1968) Cântecul va constitui umbrela ideală sub care Jean-Luc Godard își va îngrămădi, odată în plus, colecția de obsesii legate de contracultura Anilor '60 – mai exact, proiecția viziunii sale personale asupra acesteia, în special imposibilitatea comunicării. Așa că noua sa producție se va numi până la urmă, prin impunerea producătorilor și împotriva regizorului, simplu și eficace, „Sympathy For The Devil" – deși în epocă a fost distribuită în Europa sub titlul alternativ „One Plus One". Acesta e și titlul dat de IMDb.

Fundamentul pe care vin grefate obsesiile cineastului, scheletul pe care își așează carnea îl constituie o filmare concepută de el în studio cu cei de la The Rolling Stones repetându-și piesa ce va ajunge una de pură legendă – un real vârf al muzicii rock a tuturor timpurilor cu un destin de excepție. Sub aspectul decupajului, Godard era în acel moment robit de cadrul-secvență complex, imaginat ca o structură narativă arborescentă, fluidă, în continuă mișcare – dar nu gracil, din mână, așa ca în direct cinema (sau ca în creația absolut genială a lui Whitehead din '66) ci filmat rigid, tehnic complicat și artistic greoi, cu predilecție de pe travelling și dolly. Partea cu repetiția Stones, care va fi

împărțită prin întregul montaj devenind un soi de loc șamanic al veșnicei reîntoarceri, al repetiției ca formă de nou limbaj protestatar, va fi și ea la fel tratată.

Filmările de interior au avut loc în apreciatele Olympic Studios din Londra, independente, în care The Rolling Stones și-au înregistrat albumul „The Beggar's Banquet". Numeroase trupe celebre de rock au înregistrat acolo. Au fost închise cu mare tristețe în 2009. Noul (pe atunci) sediu al Olympic Studios era în cartierul Barnes, într-un fost cinematograf dezafectat după război și transformat în platou de televiziune, înainte de a fi cumpărat și transformat în studio de înregistrări în 1966. Anterior, funcționaseră într-o sinagogă abandonată din West End.

Aparatul „plutește" mândru prin incinta generoasă ca metraj cubic, izolată fonic și ornată cu panouri decorative proprii designului epocii, investigând în detaliu travaliul rockerilor, reacțiile lor, poticnelile inerente situației, prim-planuri, arar planuri-detaliu – în niște cadre de lungimi interminabile, care epuizează subiectul filmic după primele cinci minute, generând repetiții apăsătoare, obositoare pentru spectator. Arma cu două tăișuri a cadrului-secvență nu-l iartă pe francez, operatorii săi trebuind să finalizeze câte un segment al mișcării de aparat pe câte un punct insignifiant din punct de vedere dramatic (cum ar fi un colț al îmbinării a două panouri din lemn vopsit) pentru a putea începe de undeva o altă etapă a travellingului continuu, navigând solemn și deosebit de pretențios, așa ca o galeră de pe vremea lui Molière (dar... „ce naiba căuta pe acea galeră?"), mereu către ceva în acel neofertant spațiu al claustrării, către un alt rocker cuibărit prin vreun alt cotlon, cu căștile pe urechi și instrumentul la îndemână. Obstinația cadrului-secvență apare astfel de-a dreptul gratuită în filmarea din studio (chiar dacă ea își află

justificare în exterioare) și ne face să-i regretăm pe maeștrii genului direct cinema de dincolo de Atlantic, mobili, cu adevărat fluizi, neîncorsetați. Sau, pe Peter Whitehead cel din „Charlie Is My Darling", cu sclipiri de geniu în travelling-urile sale din mână de acolo. Conflictul dintre francezii bombastici, tributari aparaturii greoaie și americanii care renunțaseră cu serenitate la așa ceva, subliniat în 1963 de Robert Drew[327], aici transpare cu evidență.

Nucleele de forță ale contraculturii Anilor '60 sunt baleiate apoi unul după altul, studioul în care se repetă „Sympathy For The Devil" constituind întotdeauna punctul de plecare: lupta pentru drepturi civile americane, extremismul, Noua Stângă, feminismul etc. Muzica rock ar fi să fie liantul, în ecuația Godard. Să parcurgem împreună o sumă de secvențe.

Exterior, un cimitir de mașini azvârlite în mod apocaliptic una peste alta formând un munte, în proximitatea unui mare pod ori viaduct al unei autostrăzi. Dezolant spațiu al derizoriei sucombări a societății de consum, având automobilul ca semn iconic. Care spațiu, colcăie de Black Panthers[328] în ținuta caracteristică ce i-a făcut celebri: jachete de piele, berete și pușți. Agresivi, belicoși, intoleranți, extremiști, Panterele au luat locul albilor odinioară stăpâni (filmul „The Planet Of The Apes", primul din franciză, își avusese premiera în februarie al aceluiași 1968), cară de colo-colo puşcoace cât toate zilele (evidentă aluzie freudiană la dimensiunea penisului „negrilor" și a complexului „albilor" vizavi de asta) și citesc din ideologia proprie texte „revoluționare". Poate că ghilimelele, totuși, nu se justifică – e vorba despre texte agresive ale unor LeRoy Jones (cunoscut și sub

[327] Vezi 2.6.

[328] Adepți ai partidului Black Panther Party For Self-Defense, înființat în California în 1966. Din 1968 își scurtează denumirea în Black Panther's Party și devin extremiști în mod declarat.

numele Amiri Baraka după trecerea la islamism) sau Eldridge Cleaver, puse sub semnul sloganului Black Power. Intră un vehicol din care sunt coborâte în scurte convoaie fete de rasă albă pe post de sclave sexuale ale rasei negre – triste, desculțe, în cămeșoaie albe lungi, cu pletele lăsate peste fețele care nu se văd. Sunt târâte de „stăpânii" lor de culoare între carcasele de mașini, violate bestial și apoi împușcate, fără să opună vreo rezistență. Aici, cadrul-secvență atât de iubit de creator are o certă funcție proprie narativă, fiecare traseu parcurs lung pe travelling (uneori înapoi) povestind altceva din mizanscena imaginată de regizor ca un soi de pseudo docudrama post-apocaliptică. Godard vestește zorii fictivi ai unei ucronii în care albii au fost înrobiți și exterminați de negri sub imperiul sloganului politic extremist *„Black Power!"*, opus celui dominant la începutul Anilor '60 de *„White Supremacy!"* – conflict care a generat teribila luptă pentru drepturi civile ce-a avut forța de a mișca întreaga planetă, nu doar de a cutremura SUA. La Godard, „Black" învinge „White" la modul ridicol.

O divă descinde din Europa pe pământ american, o oarecare Eve Democracy, interpretată de spectaculoasa Anne Wiazemski (prințesă rusă născută în exil, soție de un an a lui Jean-Luc Godard), o fecioară chlorotică extrasă parcă din Primăvara lui Botticelli, despletită și desculță la rândul ei precum sclavele secvenței anterioare, înveșmântată într-o rochie vaporoasă tot ca în celebrissimul tablou ușor de recunoscut, folosit drept citat. Se plimbă senzual, dar letargic, fără oprire, de-a lungul secvenței, printr-o pădure complet verde, înecată așadar în clorofilă. Echipa de filmare se ține scai de ea, reporterii dimperjur bombardând-o cu întrebări „contraculturnice" stereoptipe, la care ea

răspunde exclusiv monosilabic prin „da" sau „nu", cu langoarea unei tinere care-şi aşteaptă Zburătorul să apară:

„– Îi telefonaţi lui LeRoy Jones?[329] – Da. – Lui Cassius Clay[330]? – Da. – Lui Stokely Carmichael[331]? – Da. – Lui Eldridge Cleaver?[332] – Da. – Lui Malcolm X[333]? – Da. – Ori lui Patrice Lumumba[334]? – Da. – Şi nu răspunde? – Nu.[335] – Prenumele dvs. este Ofelia? – Nu. Cordelia? – Nu. – Eva? – Da. – Unde v-aţi născut, la Stalingrad? – Nu. – Trafalgar? – Nu. – El-Alamein?[336] – Nu. – Budapesta?[337] – Da. – Numele dvs. de familie este Republică? – Nu. – Totalitarism? – Nu. Liberalism? – Nu. – Sindicalism? – Nu. – Democraţie? – Da. (...)"

Fecioara umedă a clorofilei îşi cheamă, aşadar, vreun Zburător dintre negrii de vârf ai planetei acelui moment, nu pe vreun alb. Aflăm negreşit şi cum că o cheamă Eve Democracy – prenumele Femeii-Alfa, dublat de numele obsesiei sociale din Lumea Liberă. Nu s-a născut la Stalingrad, ci la Budapesta, deci nu Vechea Stângă stalinist-sovietică primează, ci Noua Stângă – cea care a ostracizat înăbuşirea în sânge a Contrarevoluţiei Ungare din 1956

---

[329] Poet şi eseist afro-american, profesor al mai multor universităţi, figură viguroasă dar controversată. În opera sa admitea (şi chiar încuraja) violarea femeilor albe de către negri, antisemitismul, persecutarea homosexualilor etc.

[330] Ajuns simbol planetar prin respingerea stagiului militar în Vietnam, cu preţul închisorii, campion mondial fiind. Încă nu adoptase noul său nume Muhammad Ali, în urma convertirii la islamism.

[331] Extremist de culoare din SUA, figură marcantă a luptei pentru drepturi civile, promotor al sloganului Black Power, lider al organizaţiei Student Nonviolent Coordinating Committee (glisată către terorism după eliminarea studenţilor albi – cei care o înfiinţaseră – de către negrii ajunşi majoritari).

[332] Eseist american, membru marcant al Black Panther Party şi editor al publicaţiei acestuia.

[333] Activist pentru drepturi civile American, orator aperciat, adept al metodelor violente, extremiste, ilegale. A fost un promotor al islamismului în rândurile populaţiei de culoare din SUA. A murit asasinat.

[334] Artizan şi lider (controversat) al independenţei Republicii Congo în 1960, când a fost lichidată dominaţia belgiană.

[335] Patrice Lumumba a fost asasinat un an mai târziu după preluarea puterii, în timpul unei lovituri de stat orchestrată cu complicitatea Belgiei şi SUA.

[336] Stalingrad, Trafalgar, El Alamein – locuri ale unor celebre bătălii.

[337] Aluzie la Contrarevoluţia din Ungaria din 1956.

și va condamna Invazia Cehoslovaciei din 1968. Ș.a.m.d., de-a lungul unei secvențe translucide: negrii viguroși și agresivi sunt așteptați din clipă în clipă să siluiască o „Democrație Albă" fragilă și neajutorată, complet lipsită de personalitate – însă, ideal de frumusețe botticelliană (deci propriu vechii lumi), cu sângele ei albastru maladiv și cultura ei rafinată, dar „decadentă". Iată „Primăvara" care ne așteaptă!, pare să urle Godard. Echipa de filmare intră și ea în cadru, precipitându-se în jurul „Democrației" apatic-melancolice, procedeul *picture in picture*, film în film, subliniind îngrijorarea globală. Obsesia Black Power se pare că l-a tușat pe cineast, care ne apare aici de-a dreptul impregnat cu angoasă.

Un stand de cărți și reviste într-un interior incert, neutru. Travellinguri interminabile ne aduc în fața ochilor colecții de surogate ale societății de consum, atent aranjate pe rafturile ample: colecții de benzi desenate, publicații pentru adulți cu nuduri feminine bombastice pe copertă, romane de aventuri etc. Cultura a devenit un catalizator pentru aberații deviaționiste tip Gordon Flash, pentru traficarea trupului femeii, pentru nonvaloarea literară. În prăvălie sunt ținuți prizonieri un cuplu de tineri ce arată ca niște luptători de guerillă maoistă ai lui Che Guevara, recent capturați. Clienți intră (de la bătrâni la copii), aleg câte un exponat, îl „plătesc" cu câte o foaie de hârtie albă pe post de bancnotă, apoi îi pălmuiesc pe prizonieri, apoi fac salutul nazist, apoi pleacă... Ni se cam „bagă în ochi" în mizanscenă o Nouă Stângă violentată de o extremă dreaptă spălată pe creier. Iar obstinația cineastului irită, fiind la un pas de a crea efectul contrar celui urmărit.

În ultimul moment din studio, în timpul repetiției, Godard însuși intră în cadru aducând cafea și țigări pentru Stones, pe care le împarte și le aprinde. (Un spectator neavizat nu are cum

să realizeze că acel personaj e chiar regizorul – egolatria nu-i era întru totul străină francezului.) Un final imprevizibil mutat în exterior ne arată o echipă de filmare pe o plajă, populată cu oameni răzleți. Eve Democracy, învelită într-un parpalac alb peste rochia ei vaporoasă, aleargă printre ei cu o pușcă de Black Panthers în mâini. E înconjurată și ucisă – nu are nici o șansă, degeaba s-ar opune, e mesajul. Apoi, e luată și așezată pe platforma doliei (!), lângă aparatul de filmat flancat de un steag roșu și unul negru – cu echipa de filmare în cadru și Godard însuși dând indicații de mișcare la vedere și... împroșcând actrița cu vopsea roșie! „Cadavrul" fetei e ridicat spre cer cu macaraua, flamurile roșie și neagră identice ca proporții flutură, vedem aparatul impozant în *raccourci*. Din off, o voce întreabă: „Ce naiba fac ăștia aici?" Și tot ea, vocea, își răspunde singură: „În opinia mea, cred că fac un film!" Godard implică astfel cinematograful și pe sine însuși în marea ratare a existenței pe care credea el că o trăiau cu toții, demitizându-și propria creație, pe care o aruncă deliberat înspre derizoriu.

Toate „feliile" contraculturii baleiate de cineast în opera sa curioasă și singulară sunt alternate obsesiv cu repetarea în studio a cântecului care dă titlul filmului, ideal pentru sublinierea mesajului dorit de cel care își propusese să deceleze o lume pe care o încasa ca fiind evoluată înspre satanic: „Simpatie pentru Diavol". Într-adevăr, autorul Mick Jagger[338] a creat prin versurile sale un context rock ideal pentru defularea obsesiilor Secolului XX, provocând teribile efuziuni printre tineri și stârnind o îngrijorare notabilă a autorităților zilei:

[338] Compozitorul și textierul a fost Mick Jagger, dar în mod oficial sunt creditați Jagger/Richards, ultimul intervenind doar în orchestrație.

| | |
|---|---|
| *Please allow me to introduce myself* | Dă-mi voie să mă prezint |
| *I'm a man of wealth and taste* | Sunt un om cu bogăţii şi gusturi alese |
| *I've been around for a long, long year* | Am fost pe-aici un an lung, lung |
| *Stole many a man's soul and faith* | Am răpit multe suflete şi credinţe |
| *And I was round when Jesus Christ* | Am fost pe-acolo când Iisus Cristos |
| *Had his moment of doubt and pain* | Şi-a avut momentul de îndoială şi durere |
| *Made damn sure that Pilate* | Am vrut să fiu al naibii de sigur că Pilat |
| *Washed his hands and sealed his fate* | S-a spălat pe mâini şi i-a pecetluit soarta |
| *Pleased to meet you* | Mă bucur să te întâlnesc, |
| *Hope you guess my name* | Sper că mi-ai ghicit numele! |
| *(...)* | (...) |
| *But what's confusing you* | Dar ceea ce îţi crează confuzie |
| *Is just the nature of my game* | Este esenţa jocului meu |
| *Just as every cop is a criminal* | Aşa cum fiece poliţist e un criminal |
| *And all the sinners saints* | Şi toţi păcătoşii sunt sfinţi |
| *As heads is tails* | Aşa precum capetele sunt pajuri [339] |
| *Just call me Lucifer* | Doar spuneţi-mi Lucifer |
| *Cause I'm in need of some restraint* | Pentru că tânjesc la oarecare sobrietate |
| *So if you meet me* | Aşa că, dacă mă întâlniţi, |
| *Have some courtesy* | Dovediţi oarecare curtoazie |
| *Have some sympathy, and some taste* | Dovediţi oarecare simpatie şi oarece gust |
| *Use all your well-learned politesse* | Faceţi uz de întreaga voastră politeţe nativă |
| *Or I'll lay your soul to waste, um yeah* | Sau vă voi prăpădi sufletul, o, da |
| *(...)* | (...) |

[339] Joc de cuvinte intraductibil. „Heads or tails" în engleză se referă la aversul şi reversul unei monede aruncate în aer, „cap sau pajură" pe românește.

Keith Richards spunea în 1971:

„Înainte [de „Sympathy for the Devil"] eram doar niște pușți inocenți plecați în căutarea distracției, dar [oamenii] au început să zică: Sunt răi, sunt răi! O, chiar sunt rău? Asta vă face să începeți să vă gândiți la rău... Ce e răul? (...) Există practicanți ai magiei negre care cred despre noi că acționăm ca agenți sub acoperire ai lui Lucifer și alții care cred că suntem chiar Lucifer. Oricine e Lucifer!"[339]

Brian Jones a fost arestat în timpul filmărilor pentru posesie de droguri și nu a mai putut apărea până la capăt. La un moment dat, studioul de înregistrări a luat foc, incendiul fiind filmat de echipă (cadrele au fost folosite în altă producție). Din dorința de a accentua finalul și de a-l face mai comercial, producătorul englez și-a luat libertatea de a schimba titlul initial dat de Godard („One + One") cu acela rămas consacrat, spre a sublinia aportul The Rolling Stones; dar, și de a remonta materialul ultimelor două secvențe pe versiunea de studio a cântecului, totodată de a elimina vreo 11 minute cu Black Panther Party. Versiunea finală modificată de producători și purtând titlul „Sympathy For The Devil" are aproximativ 91 minute. Cea inițială director's cut, cu titlul „One + One", avea aproximativ 101 minute Când a văzut toate acestea, Godard l-a luat la pumni, la propriu, la National Film Theater din Londra. Godard a ieșit cam șifonat din schimbul de pumni cu vreo trei membri din staff, spre amuzamentul celor aproape 600 de spectatori prezenți în sală. Totuși, producătorul Mike Wessens (unul dintre cei atacați de regizor) i-a împrumutat un proiector lui Godard ca acesta să-și poată proiecta pe un zid, în exterior, versiunea proprie. Producția a fost un eșec total de public. Un cinefil își amintește:

[339] Interviu luat de Robert Greenfield pentru revista *Rolling Stone*, publicat în 19 august 1971 – https://www.rocksbackpages.com/Library/Article/the-irolling-stonei-interview-keith-richards.

„Am participat la o proiecție de miezul nopții[340] cu acest film cu ani de zile în urmă, alături de o mulțime care aștepta un concert filmat cu The Rolling Stones și care a devenit vădit ostilă când nu a avut parte de așa ceva (o reacție jalnică, dar previzibilă, pentru cei care nu cunoșteau stilul narativ fragmentar al lui Godard).[341]

Și Mick Jagger, la rândul său:

„Am ratat o întâlnire cu Jean-Luc Godard într-un hotel din Londra. Voiam să risc să-l întreb: despre ce e vorba în filmul acesta? Pentru că îi fusese imposibil să explice despre ce era vorba în filmul acela. Oricum, eu personal n-am realizat niciodată despre ce era vorba în filmul acela". [342]

Cu toate acestea, peste ani, filmul rămâne unul de cult.

Epilog: Un proiect similar a mai fost încercat de Jean-Luc Godard în America în 1970, „1 A.M." sau „One A.M.", finalizat în 1971 (după abandonarea proiectului de către francez) de alți doi regizori colaboratori, Pennebaker și Leacock, sub titlul ulterior „1 P.M." (jonglându-se astfel, cam gratuit, cu ideea de Ante Meridian și Post Meridian). Titlul inițial al acestei producții similare și la fel de viguroase (cu premiera în 1972) se pare că ar fi fost „One American Movie" și se comentează cu maliție că ar fi devenit un „One Parralell Movie", așa cum s-a acreditat, ci „One Pennebaker Movie". Și acela, rămas tot ca film de cult[343].

---

[340] Prin *midnight movie* se înțelege (în special în SUA) un film de cult cu audiență restrânsă și difuzat târziu, de regulă pus sub semnul contraculturii. Proiecțiile au fost inventate în 1968 în New York de Ben Barenholz la The Elign Cinema și s-au răspândit în arealul anglo-saxon și Europa de Vest, preluate și de televiziuni.

[341] Comentariu pe IMDb semnat de Seamus2829 – https://www.imdb.com/title/tt0063665/reviews?ref_=tt_urv.

[342] Inteviu din filmul documentar „25x5 – The Continuing Adventures of The Rolling Stones".

[343] Vezi și 6.1.2.

### 6.2.3 Cronica unui dezastru în Psychedelia: „Gimme Shelter"

În 1969, ajunși deja în vârful vârfurilor, The Rolling Stones au pornit într-un turneu pe pământ american. Nu mai concertaseră de cam multișor, dedicați înregistrărilor de studio și au considerat că sosise timpul din nou pentru asta. La Madison Square Garden din New York, reprezentația este filmată de Albert și David Maysles – seniori direct cinema care își aleseseră deja câteva „ținte" din elita spirituală a Americii (Truman Capote, Marlon Brando ș.a.), aveau la activ producția din 1964 „What's Happening! The Beatles in The USA"[344] ca primă reflexie gigantescă transoceanică a Beatlemaniei și a British Invasion, iar în 1967 se număraseră printre operatorii lui D.A. Pennebaker la „Monterey Pop", documentul crucial al primului megafestival rock al lumii, ieșit la public în 1968.[345]

După filmarea show-ului Stones de la Madison Square Garden, frații Maysles se înțeleg cu rockerii englezi și cu impresarii acestora să-i însoțească mai departe, pe durata întregului turneu. Așa au ajuns să filmeze cu echipa lor concertul de la Altamont Speedway, ținut sâmbătă 6 decembrie 1969, considerat de mulți ca momentul punctării sucombării Erei Psihedelice idealiste și nerealiste (sau, cel puțin, începutul sfârșitului ei), ca un final tragic al caleidoscopicului iluzoriu al acesteia (consumul de LSD provoca halucinații caracterizate și de viziuni caleidoscopice), ca elocventă ilustrare a eșecului idealurilor candide și infantile ale subculturii hippie. „Gimme Shelter", primul lor film ieșit la public

---

[344] Vezi 6.1.1.

[345] Vezi 7.2.

în 1970 după turneul Rolling Stones al finalului de an precedent (va mai urma și un al doilea, legat de primul – vezi mai departe), un lung-metraj de 90 minute, va fi edificat pe dramatismul acestei stări de fapte și va sfârși prin a împinge în con de umbră concertul antologic de la Madison Square Garden – rămas, de altfel, pretextul pentru întreaga producție, dar glisat finalmente pe planul doi. Regia va fi semnată de Frații Mysles împreună cu Charlotte Zwerin, regizor și editor care mai colaborase cu ei la două dintre producțiile lor anterioare – în 1966 la „Meet Marlon Brando" (aici e însă *uncredited*) și, în același 1969, la capodopera direct cinema „Salesman"[346].

Spectrul Altamont Speedway apasă de la bun început asupra lui „Gimme Shelter", conceput cât se poate de inedit de regizori. Rockerii stau în cabina de montaj și rememorează turneul american cu final funest, vizionând bobinele – fapt care permite o tăietură în premieră absolută cu totul surprinzătoare, cel puțin pe atunci: se trece din cadrul original prin racord perfect pe același cadru vizionat în ecranul mesei de montaj. Astfel, autorii își proiectează după bunul lor plac spectatorul, fie în evenimentul real documentat filmic, fie în comentarea acestuia post-factum de către niște Rolling Stones triști, mohorâți, deprimați și deprimanți – în contrast cu ei înșiși, filmați în plină splendoare de-a lungul turneului. Realizăm încă de la bun început că ceva foarte rău s-a petrecut acolo, chiar dacă îi vedem pe muzicieni în materialul de arhivă exact așa cum ne-am obișnuit să-i vedem de obicei: tonici, solari, acaparatori – adevărați pirați ai energiilor. Situația scenică astfel concepută e unică în istoria filmului documentar: personajele vlăguite și sub imperiul depresiei se privesc pe ele însele în recentele lor momente debordante, înregistrate pe peliculă.

[346] Vezi 2.6.

Personajul colectiv The Rolling Stones este pus în relație cu sine însuși, conflictul dramatic intens astfel generat fiind cât se poate de insolit pentru un act filmic.

Prima secvență, ca un prolog, e surrealistă. Pe o autostradă modernă, cu un oraș impozant în fundal, apare o caricatură de cavaler medieval în armură de operetă călărind pe un măgar. E Chalie Watts, toboșarul trupei, pe care îl vedem apoi alături de măgar într-o costumație schimbată, îmbrăcat acum cu un parpalac alb lung și pe cap o pălărie tip Uncle Sam (având imprimat pe ea steagul SUA). Intră în cadru și echipa de filmare de pe autostradă – à la Jean-Luc Godard și Nouvelle Vague. Mick Jagger se apropie și îi ia de pe cap pălăria, pe care dă să și-o așeze sieși... dar cadrul e tăiat la montaj pe mișcare și Jagger finalizează gestul în plin concert Madison Square Gardens în fața a mii de spectatori, în care își așează pe cap aceeași pălărie, într-un racord de mișcare absolut perfect! Secvența cu măgarul pe autostradă a fost filmată ulterior, în Anglia, lângă Birmingham, în același decembrie 1969, tot de Frații Maysles. Se făceau atunci fotografii pentru coperta discului de vinil pe care urma să se editeze concertul din New York, intitulat (ca și filmul ieșit la public abia în 2009) „Get Yer Ya-Ya's Out!" – album live, primul Stones urcat pe locul 1 în SUA Billboard Top 100, conceput ca răspuns la albumul tot live, dar *bootleg* (unul dintre primele ale muzicii rock) „Live'r Than You'll Ever Be", dublu LP editat ilegal după înregistrări-pirat ale unui concert din Oakland, California ținut în același turneu pe 9 noiembrie 1969. Vânzările masive ale discului-pirat (a rămas în istorie ca un rarisim exemplu de *bootleg* distins cu Golden Record Sales Award) au fost chiar sincron cu turneul. Ca o extensie a documentarului despre turneul lor american, legat de acesta,

cineaştii i-au urmărit pe rockeri şi în Anglia, pigmentându-şi astfel filmul.

Prima parte a rockumentarului este concepută pe trei planuri în paralel, care interferează uneori abrupt cu scopul creării suportului pentru dramatica parte a doua. Primul dintre planuri e cel indicat deja – The Rolling Stones vizionând materialul în masa de montaj filmat de-a lungul turneului lor, comentându-l şi căinându-l. Al doilea: memorabilul concert de la Madison Square Garden – impulsul primar care a generat totul. Al treilea: pregătirile acerbe pentru concertul liber din San Francisco pe care The Rolling Stones se hotărâse să-l ofere în 6 decembrie împreună cu invitaţii lor, ce-a de-a treia locaţie şi ultima fiind decisă în favoarea lui Altamont Speedway – circuitul automobilistic de viteză de la Altamont. Ultimele două se vor împleti de-a lungul primei părţi precum un ghem de şerpi în perioada lor de hibernare.

Momentele inserate în montaj din timpul concertului din New York vor servi ideea rockumentarului „Gimme Shelter", adică vor fi alese cele mai dramatice, cum ar fi piesa „(I Can Get No) Satisfaction", în care tinerele isterizate se reped pe rând pe scenă, fiind smulse de acolo cu greu de oamenii de ordine. La un moment dat, Mick Jagger, fără să se oprească din cântat (aşa cum o va face la Altamont), trebuie să se ferească literalmente cu mişcări agile de grupurile de busculadă de lângă el, urcate pe scenă, care dădeau să-l doboare, grupuri compuse din câte o fată intrată pe scenă plus oamenii de ordine care se repeziseră s-o înşface şi s-o târască afară – uneori, câte două-trei deodată. Dar aici nu e niciun soi de pericol, tinerii din auditoriu sunt frumoşi, zâmbitori, plăcuţi, chiar şi fetele cele năvalnice. Se crochiază o stare de spirit a epocii – agresivă şi dionisiacă, ce-i drept, dar relativ inocentă la New York, stare care va face însă în

mod paradoxal ravagii tocmai la San Francisco, fieful pacifiștilor *flower children* ai Erei Psihedelice.

Apar și surprize. Regizorii abdică la un moment dat de la direct cinema pentru a alcătui pe cântecul „Love in Vain" un scurt eseu visual dedicat lui Mick Jagger, cam siropos și cam „corp străin", făcând uz de mișcări în ralenti și supraimpresiuni (simțim aici mâna lui Charlotte Zwerin, departe de preceptele direct cinema). Un moment bine găsit a fost o parte a concertului Ike And Tina Turner, mai exact piesa lor cântată tulburător în duet „I've Been Loving You Too Long", în care senzualitatea (și sexualitatea) dezlănțuită a „divei" Tina se revarsă nu numai peste auditoriul din celebra sală atunci arhiplină, ci și peste spectator. Microfonul devine în mod explicit un veritabil falus în palmele ei, mângâiat cu devoțiune și gesturi experte, pentru ca teribila explozie a versurilor de final („*Sock it to me, sock it to me!...*") să nu dea loc la alte interpretări decât la cea cât se poate de evidentă: transfigurarea scenică în fața publicului a unei voluptoase partide de sex „liber". („*To sock it*" în engleză înseamnă atât „a introduce un ștecher într-o priză", cât și „a da gata" pe cineva, „a face praf".) Hei, suntem în plină eră a revoluției sexuale!, clamează cineaștii. Vizionând momentul în masa de montaj, Mick Jagger va rămâne copleșit de energia incredibilă a Tinei și va îngăima șoptit: „E bine să ai câte-o puicuță (*chick*)... Din când în când...".

Pregătirile acerbe pentru ce avea să rămână în istoria muzicii rock sub funestul nume Free Concert at Altamont Speedway sunt intercalate în întreaga parte primă. Descoperim, nu fără surprize, un personaj cu totul insolit și atipic, pe Melvin „Melv" Belli, un omuleț *very funny*, frizând caricaturalul, „tras" la un impecabil și foarte scump costum, scund, chel și corpolent, avocat de un imens succes care a cochetat la viața lui și cu actoria,

deja bătrâior pe atunci, implicându-se din răsputeri (spre mirarea tuturor) în organizarea concertului liber, sunându-l pe primarul din San Francisco și învârtindu-l pe degete în fața obiectivului. The Rolling Stones s-au numărat printre clienții lui, așa ca zeci de alte staruri din lumea muzicii, a filmului și a sportului. A fost poreclit „Battle Belly". (Una dintre numeroasele sale soții a fost Lia Triff, actuala „prințesă" Lambrino a României, cu care a avut un mariaj plin de scandaluri de tabloid.) Aflăm că prima locație, Golden Gate Park din San Francisco, sacrosanctul loc al contraculturii de pe Coasta de Vest, tocmai „picase" – administrația locală nu voia distrugerea sa de zeci de mii de hippies ce se vor pune cu siguranță în mișcare pentru a asista la concert, ținem minte cu toții cum a fost în timpul fenomenului The Summer Of Love din vara lui '67, nu-i așa? A doua locație, Sears Point Raceway (pista de curse automobilistice de la Sears Point), era și ea periclitată. Nu-i nimic, vom căuta o a treia, ce ziceți de Altamont Speedway? Îl descoperim în staff și pe Michael Lang, nimeni altul decât organizatorul festivalului de la Woodstock de cu patru luni mai devreme și care devenise deja un eveniment de reverberație planetară, ca de altfel și emblemă absolută a erei – expresii ca „*Woodstock Nation*" sau „*Woodstock People*" erau deja consacrate[347] (și nu se mai aplicau exclusiv participanților la notoriul festival). Obsesia Woodstock se făcea simțită, deși aici escamotat: „Ce credeți, [concertul] va fi un Woodstock al Vestului?" „Nu, va fi San Francisco", a răspuns el, Belly, degajat și convins.

Un moment de-a dreptul amar, dacă-l plasăm în context, este o conferință de presă la care participă Stones în care Mick Jagger apare ca un ins frivol și superficial – el personal fiind răvășit de tristețe atunci când se urmărește pe sine la montaj. „Sunteți

[347] Vezi 7.6.

satisfăcut acum?", îl întreabă un reporter în legătură cu piesa „(I Can Get No) Satisfaction". „Financiar nu, sexual da, filozofic mai căutăm", vine răspunsul de moment al superstarului. („*Rubbish!*", nu se poate abține să exclame Mick la vizionare.) După care, se lansează în fața presei într-un soi de diatribă pro-hippie legată de concertul liber, care „creează o societate micro-cosmică ce dă exemplu restului Americii despre cum un oarecare trebuie să se poarte și cum nu...". Așa a și fost, până la coadă, dar invers decât credau cu toții.

Există în istoria filmului o sumă de cadre antologice (o colecție, dacă vrem) care pot defini prin ele însele o eră, un fenomen, o anume spiritualitate, o țară de proiecție continentală precum SUA, având funcție de structură narativă independentă. Cu un asemenea cadru începe partea a doua a lui „Gimme Shelter" – o capodoperă vizuală a Fraților Maysles. Filmarea din elicopter (destul de lungă) ne arată o șosea cam îngustă din California ce șerpuiește printre colinele domoale ale preeriei din preajma Pacificului, pierzându-se undeva departe. E flancată de două șiruri de vehicule parcate unul într-altul pe ambele părți, mozaicate în toate culorile, fără nici un loc liber între ele, contopite cu șoseaua, devenite una cu ea, dispărând din raza vizuală în depărtări odată cu banda de asfalt din mijloc. Aparatul zboară pe deasupra șoselei și constatăm că nici măcar o singură ființă umană nu se vede, căci cu toții s-au adunat deja la locul concertului, cu siguranță dincolo de colinele din zare. Doar preerie ondulată, secționată de o bandă îngustă de asfalt care merge tare departe, prinsă între două șiruri interminabile de automobile parcate cuminte, bară la bară – dar fără nici un singur om în câmpul vizual, așa ca într-o producție post-apocaliptică în care oamenii au dispărut în urma vreunui cataclism scornit de minți de scenariști cu talent mai mult sau

mai puțin îndoielnic. Avem aici un simbol suprarealist al mișcării de proporții fantastice, al străvechiului fenomen anglosaxon numit „*Gathering of Tribes*" (vag traductibil prin expresia „Adunare a Triburilor") exprimat însă printr-un paradox: simbolul mișcării Americii, automobilele, sunt surprinse încremenite și fără vreo ființă pe lângă ele în timp se aparatul glisează liber pe deasupra lor, în mișcare celestă. Încremenirea ne sugerează aici mișcare. Nu va lipsi, în succesiune, un impresionant cadru cu locul concertului văzut de sus, nelipsit din producțiile de gen: trei sute de mii adunați laolaltă!

S-ar părea că suntem în fața a încă unui document de mega-eveniment rock, așa cum am mai văzut și vom mai vedea. Tinerii s-au adunat deja, trebuie să sosească formațiile pe rând, cu helicoptere desigur (traficul rutier e blocat, ca întotdeauna), vor cânta spre deliciul audienței care va simți odată în plus că există în mod privilegiat într-o eră a simțurilor exacerbate și a trăirilor cosmice, se vor consuma, desigur, droguri, se va atinge un paroxism dionisiac, la adăpostul nopții se va face dragoste din plin (că, în timpul zilei, intervenea Poliția); apoi, totul se va termina și, la ivirea zorilor, cu toții se vor îndrepta agale, foarte obosiți, către casele ori comunitățile lor. Sau, cel puțin, acestea erau premisele...

Avem și aici nelipsitele portrete de *flower children* (sosiți unii cu căței, alții cu copii mici), splendente machiaje faciale – adevărate opere efemere de artă plastică psihedelică, baloane de săpun plutind peste cei adunați (un altul dintre simbolurile Erei Psihedelice, datorită asocierii cu proiecțiile sferice ale viziunilor halucinogene induse de consumul de LSD), cupluri angelice sărutându-se în frumoase cadre-clișeu, o tânără care împarte lalele roșii celor ce-i apar în cale, o alta care adună donații pentru „Pantere"[348], o alta

[348] Membrii Black Panther Party.

care s-a dezbrăcat de tot și se plimbă goală printre oameni. Se face yoga pe pajiști etc. Pe nesimțite însă, o stare stranie se instalează în mod inexplicabil, ia în stăpânire cadrele peliculei și este admirabil gestionată de cineaști – una de un real pericol anticipat. Rockerii încă nu au apărut, tinerii îi așteaptă așezați pe jos (în California nu e prea frig nici măcar în decembrie), dar atmosfera a încetat să mai fie benefică. Apasă ceva greu peste cei trei sute de mii, ceva inexplicabil, dar aproape palpabil, plutește un spectru, pândește ceva malefic de pe undeva, himerele pământului și ale văzduhului dau să apară – despre asta e vorba acum în cadrele Fraților Mysles, și ce filmează ei acum e ceva cu adevărat unic în istoria filmului (nu numai cel documentar). Semnele abuzului de drog se fac simțite – unii se tăvălesc pe jos parcă epileptici, alții râd fără să se mai poată opri până dau în plâns în fața obiectivului în cadre ce se termină exact acolo unde trebuie să se termine abia după ce au obținut totul de la acea realitate pe care și-au propus s-o documenteze. Deși râvnitul concert încă nu a început și nimeni nu a urcat pe scenă, de pe fețele celor mulți a dispărut angelicul, un nor sumbru a turnat umbră peste ei. Cineaștii insistă pe această parte, cadrele sunt mai lungi și se succed în suite ample. Ei filmează pur și simplu PERICOLUL stând la pândă, îl decupează meticulous, creând de-a dreptul o tensiune de film artistic apocaliptic cu o figurație imensă și parcă bine condusă. Aterizează elicopterul care-i aduce pe Stones la „locul faptei". Rockerii ies, se îndreaptă spre rulotele lor și atunci se întâmplă ceva inexplicabil: un necunoscut se strecoară prin mulțimea de fani și îi trage lui Mick Jagger o lovitură în plină față (din fericire, una ușoară). Un curios mod de a-ți aștepta idolul pentru întâlnirea până la care ai parcurs, poate, sute de kilometri...

The Flying Burrito Brothers punctează primul moment rock de la Altamont (cel puțin, în film – au evoluat în concert după Jefferson Airplane, care le vor urma însă în montaj). Când credem că muzica rock a gonit himerele, undeva în public începe o bătaie. Între doar câțiva, nu se știe pentru ce. Apoi încă una, în altă parte. Și încă una, în cu totul altă parte. Curând, muzica se oprește, se face apel la calm, sunt chemați doctori prin microfon. O fată a născut, doi oameni au fost omorâți într-un *hit and run* de o mașină care nu avea ce să caute acolo. Câțiva motocicliști trec în șir agresiv printre spectatori, rupându-i în două cu brutalitate. Apar în cadru infamii Hell's Angels, care par să facă legea la fața locului – într-adevăr, aflasem încă de la începutul filmului că au fost angajați să facă ordine. Au în mâini tacuri de billiard cărora le îngroșaseră partea inferioară, pentru a le transforma într-un soi de măciuci elongate cu care lovesc în fața obiectivului pe oricine cred ei că merită asta. Țin în palme doze de bere. Dacă spectatorii par atinși de demența consumului exagerat de drog, ei par chercheliți de la berea băută, oferită de organizatori în compensație pentru efortul depus. Ce se poate întâmpla atunci când o turmă de oi îndopate cu amfetamine intră în relație cu o haită de lupi „matrafoxați"? Violențele escaladează, spectatorilor le-a intrat adânc în cap să se urce pe scena pe care o tot iau cu asalt, Hell's Angels, agresivi și antipatici, dau cu ei de pământ și îi lovesc abrutizați cu măciucile lor „bricolate", ca și cu lanțuri de la motociclete (una din armele albe predilecte ale membrilor bandelor de motocicliști).

Urmează în montaj Jefferson Airplane. E după-amiază, o zi frumoasă de iarnă blândă californiană, dar consumul de droguri deja face ravagii – mai mulți din public sunt filmați în mijlocul unor crize cumplite. Un ins ce pare un artist de circ de peste o

sută și vreo șaizeci de kilograme, îmbibat (probabil) cu LSD, o ia la fugă în pielea goală până pe scenă, răsturnând pe oricine întâlnește în cale, fiind la rândul său azvârlit jos pe pământ de Hell's Angels și apoi doborât cu lovituri de bețe. După ce o motocicletă este răsturnată de mulțimea iritată, „îngerii" încep să devină tot mai amenințători, până și față de artiști. Operatorii geniali, calmi și impasibili, filmează îngrijit și perfect încadrat cum se încing bătăi în buza scenei, apoi de-a dreptul pe scenă. În urma unui asemenea incident, solistul Marty Balin e „trimis la podea" de un Angel, concertul fiind întrerupt. Artistul rămâne inconștient și va fi dus la un spital (fractură de mandibulă, o va spune Grace Slick mai târziu în montaj). Șeful trupei, chitaristul Paul Kantner, mai apoi solista vocală Grace Slick, încearcă zadarnic să potolească de la microfon pe toată lumea, „oi" și „lupi" deopotrivă. Balin fusese lovit absolut fără nici un motiv de un Angel, așa nu se mai poate continua! Iritat de intervenția artiștilor care se opriseră din cântat, temutul Sonny Barger, șeful filalei din California a Hell's Angels Motorcycle Club, urcă la rândul său pe scenă, înfruntându-l pe Paul Kantner chiar pe „câmpul său de bătaie", urlându-i în față într-un alt microfon (probabil cel lăsat liber de Balin însuși): „Să nu se lege nimeni de oamenii mei! Hai să vă spun eu ce se întâmplă aici: VOI sunteți ceea ce se întâmplă aici!" Și Angels continuă să snopească oameni în bătaie cu tacurile lor de billiard, „upgradate" în mod special. Aflând de cele întâmplate lui Marty Balin, trupa Grateful Dead, sosită la fața locului cu un alt elicopter, refuză să mai urce pe scenă și părăsește Altamont Freeway invocând degenerarea situației la locul concertului și lipsa securității artiștilor – deși tocmai ei i-au recomandat pe Hell's Angels atunci pentru asigurarea scenei, la concerte de-ale lor folosindu-i anterior fără incidente, la Altamont s-au numărat

printre organizatori şi promotori. Apropo, au cântat în ordine: Santana (lipseşte din montaj), Jefferson Airplane, The Flying Burrito Brothers, Crosby, Stills, Nash And Young (lipsesc din montaj) şi The Rolling Stones în închidere.

În fine, seara, după lăsarea întunericului, urcă pe scenă vedetele absolute ale serii, la apogeul concertului lor cu intrare liberă post-Woodstock pe care şi-l imaginaseră şi şi-l doriseră antologic. A şi fost, dar altfel decât se aşteptau cu toţii – artişti, promotori, organizatori. Între timp, mulţi din audienţă sunt la pământ fizic şi psihic – aşa cum vedem din cadrele alese de cineaşti pentru acest moment, în care observăm mai degrabă o îmbulzeală îngălată decât lovituri. LSD-ul şi amfetaminele au făcut ravagii (aceste două droguri au fost consumate cu precădere la Altamont) şi creierele au lut-o razna de tot, Hell's Angels şi-au ridicat în cap jumătate din public şi sunt la rândul lor ameţiţi de alcool, violenţa e la ea acasă jur-împrejur, aşa că The Rolling Stones descind de la bun început în chiar miezul unui gigantesc viespar infuriat. Imediat după începerea concertului lor, vreo cinci mii de tineri furibunzi cu minţile rătăcite se îmbulzesc la baza scenei, încercând să se cţere pe ea. Mick Jagger (cel care fusese deja pocnit de un participant atunci când a coborât din elicopter), vizibil intimidat de situaţia explozivă, face apeluri la calm. Concertul continuă, dar o bătaie dură începe la baza scenei. O pauză lungă, un nou apel la calm şi concertul se reia. Odată cu piesa „Sympathy For The Devil", zăgazurile infernului se rup pur şi simplu şi nimeni nu mai poate controla nimic. Sunt bătăi peste tot, în special în jurul scenei, Hell's Angels apărând brutal o redută asediată din toate părţile. Furia publicului se canalizează de-acum şi către superstarurile de pe scenă, „vinovate" pentru tot – cel puţin, în ochii lor cei cu pupile hiperdilatate. Muzica nu mai poate continua, Stones

se opresc pe rând din cântat, un Mick Jagger disperat vorbește dramatic la microfon: „Hei, oameni buni, frați și surori, haideți, potoliți-vă!... Hai... Potoliți-vă... OK? Întotdeauna am văzut câte ceva amuzant petrecându-se atunci când am cântat piesa asta... V-ați potolit acum, nu-i așa?" Reiau cântarea, încearcă să-și continue concertul amenințat de anihilare, reiau „Sympathy For The Devil" de la început, vedem montate fețe de tineri care savurează muzica chiar și în acea neagră noapte (e de mult întuneric), alături de altele îngrijorate. O fată dezbrăcată, evident răvășită de drog, se urcă cu greu pe scenă agățându-se de vecinii iritați de asta – doar pentru ca un Angel să dea cu ea de pământ. Când se isprăvește piesa, haosul a luat totul în stăpânire, vedem jur-împrejur un ocean poluat în care s-a scufundat catastrofal un petrolier, frământat de furtună: spinări de *bikers* care împing lumea parcă în ralenti, cu vestele lor de piele caracteristice având imprimate pe spate temutele insigne ale clubului. Mick Jagger, depășit evident de situație, vorbește din nou mulțimii, la fel de dramatic: „Oameni, cine se bate și pentru ce? Cine se bate și pentru ce? De ce ne batem? De ce ne batem? Haideți, nu vrem să ne batem! Cine vrea să se bată?" Keith Richards e enervat la culme de unul dintre agresorii din proximitatea sa. Unul din public ajunge la un microfon și urlă la Stones: „Cântați-vă muzica! Vreți să mergem acasă, sau ce vreți?". Se cheamă iar un doctor prin stație. Keith își face cruce (!)... Jagger, din nou:

> „Nu pot să văd ce se întâmplă, dar văd că de fiecare dată când cântăm o piesă, ceva se petrece... Nu știu cine ce face și ce se întâmplă, știu că stăm ca pe un eșafod... Tot ce pot să te rog, San Francisco, este să crezi că seara asta putea fi cea mai frumoasă din iarnă... Hai să fim împreună, oameni buni! Nu mai pot decât să vă rog... să vă implor să rămânem împreună! Puteți face asta, e în puterea voastră, Hell's Angels și toți ceilalți!... Să rămânem împreună!"

Microfoanele captează clar o voce din public: „*Preacher, come on!...*", „Haida-de, predicatorule!" (e poate un Angel, aceştia erau aproape de el). Jagger mai „predică" puţintel la microfon, solicitând din nou un doctor „acolo, în partea aia", apoi începe piesa „Under My Thumb" – cea care ne apropie de climaxul Altamond. Ca şi „Sympathy For The Devil", a fost întreruptă datorită bătăilor izbucnite şi apoi reluată de la început, fapt nearătat în film. (The Rolling Stones au cântat la Altamond în total 15 piese.) Operatorii filmează din nou portrete de *flower children*, frumoşi, dar care nu se mai pot bucura nicicum de mult doritul eveniment, căci îngrijorarea i-a adunat în trena sa. Un cadru lung şi extrem de dramatic este acela în care un tânăr într-o cămaşă mod spectaculoasă, ajuns nu ştim cum pe scenă, îmbibat cu drog şi nemaiştiind bine unde se află, se apucă cu mâinile de gât şi de cap şi se transfigurează în faţa obiectivului, aşa ca într-un horror în care un bărbat se metamorfozează într-un vârcolac cu ajutorul filmărilor speciale: un soi de Dr. Jeckyll devenind la vedere Mr. Hyde, dar într-un film documentar! Mick Jagger îl obturează în timp ce cântă, interpunându-se între el şi obiectiv. Operatorul înţelege abil că filmează ceva de excepţie şi nu-l slăbeşte din încadratură pe devastatul drogat până când apare un Angel şi dă cu el jos de pe scenă.

În momentul în care ia sfârşit „Under My Thumb", vedem filmat de unul din operatorii de pe scenă un negru înveşmântat flamboiant într-un costum verde, cu o pălărie western pe cap, mai întâi împins brutal de un Angel (negrul nu prea avea echilibru), apoi atacat fulgerător de un altul, care-l îmbrânceşte şi-l doboară. După ce negrul cade la pământ, alţi „îngeri" se strâng în jurul lui şi-l calcă în picioare. Apoi ţipetele celor din jur, în special ale prietenei lui – o fată albă frumoasă, un adevărat *flower child*. Sonny

Barger a relatat mai târziu că în acel moment a scos un pistol pe scenă, l-a îndreptat spre capul lui Keith Richards și i-a spus: „*You keep fuckin' playin' or you're dead!*"[349] – dar asta nu vedem în film. Urmează cadre cu negrul pe targă, lângă o ambulanță, cu prietena lui plângând în hohote – negrul murise în urma loviturilor de cuțit aplicate de Angel. Se va afla, ulterior, că nefericitul devenise gelos deoarece prietena lui îi mărturisise atracția pe care o simțea față de Mick Jagger de mai multe ori în timpul concertului. Era un anume Meredith Hunter, care intră astfel pe o ușiță din dos în istoria contraculturii Anilor '60. Martorii spun că părea drogat și în criză, autopsia sa a stabilit că era plin de metamfetamine când a murit. În studio, Stones tot dau banda înainte și înapoi, încercând să se convingă de faptul că răposatul Hunter scosese de pe undeva un pistol pe care avea de gând să-l folosească împotriva lor. În fapt, nimic nu se vede clar pe peliculă din cauza haosului desăvârșit de acolo, operatorul Baird Bryant[350] nici măcar nu și-a dat seama că filmase crima, asta a fost realizat o săptămână mai târziu, după developarea materialului brut, la vizionare, în masa de montaj.

În timpul concertului liber de la Altamont Freeway, au murit patru persoane – Meredith Hunter, apoi două persoane călcate de o mașină care a fugit de la locul accidentului și o alta înecată într-un canal de irigații din apropiere, îmbibată cu LSD (toate sunt comunicate de un *radio speaker* în film). Au avut loc patru nașteri, au fost sute de spitalizați în urma rănilor provocate de lovituri. Denise Jewkers (cunoscută și ca Denise Kaufman), chitaristă a primei *all-female band* din lume numită Ace of Cups (activă în San Francisco, apăruseră în documentarul „Revolution" din

[349] https://patriciahysell.wordpress.com/2013/12/06/12-6/.

[350] Despre el, vezi și 7.6.

1968[351]), gravidă în 6 luni, a ajuns la spital cu craniul fracturat de o sticlă de bere lansată orbește de cineva. Autoritățile nu au mai permis niciodată organizarea unui eveniment rock acolo, cu toate că pistele americane de *car racing* au fost un loc predilect pentru asemenea evenimente. Revista *Rolling Stones* și-a intitulat cronica acelui concert „Let It Bleed", după titlul albumului ce fusese lansat de Stones cu câteva zile înainte de Altamond.[352]

Tocmai California, leagănul subculturii hippie și al conceptului *flower power*, a cunoscut în 1969 și alte evenimente sumbre care i-au făcut pe mulți să clameze finele Erei Psihedelice. Cum ar fi sinistrele asasinate comise de clanul Manson în Los Angeles[353], Bătălia pentru People's Park în Berkeley[354] etc. În 1972, criticul de muzică rock Robert Christgau va scrie într-un articol: „Jurnaliștii își focalizează atenția pe Altamond nu pentru că a adus cu sine sfârșitul unei ere, ci pentru că a generat o atât de complexă metaforă a modului în care s-a sfârșit acea eră".[355]

După Altamont, The Rolling Stones nu au mai cântat live timp de șase ani piesa „Sympathy For The Devil". Deprimat de cele întâmplate la concert, toboșarul trupei Jeffeson Airplane,

---

[351] Vezi 4.5.

[352] https://www.rollingstone.com/feature/the-rolling-stones-disaster-at-altamont-let-it-bleed-71299/.

[353] În jurul acestui criminal și a clanului său californian de pseudo-hippies s-a dezvoltat în timp o amplă filmografie de film documentar și artistic, însumând zeci de titluri. Vezi în special documentarele „Manson" din 1973 regizat de Robert Hendrickson și Laurence Merrick, „Death Diploma" din 1987 regizat de Peter Vieira, „Charles Manson Superstar" din 1989 regizat de Nikolas Schreck, „Inside The Manson Gang" din 2007 regizat tot de Robert Hendrickson, „Charles Manson: The Man Who Killed The Sixties" din 2015 regizat de Peter Bate, „Charles Manson: The Final Words" din 2017 regizat de James Buddy Day. A devenit o funestă figură a celei de-a doua jumătăți a Secolului XX, rockerul Marilyn Manson compunându-și pseudonimul de la Marilyn Monroe și Charles Manson.

[354] Vezi 1.6.

[355] http://www.robertchristgau.com/xg/bk-aow/altamont.php (material de presă *Rolling Stone*).

Spencer Dryden, va părăsi formația peste două luni; de altfel, aceasta se va desființa curând. (Paul Kantner și Grace Slick vor înființa ulterior Jefferson Starship.)

Unul dintre operatori a fost tânărul cineast George Lucas, care încă nu apucase să regizeze vreun film. Din păcate, după ce a tras cam 30 metri de peliculă, i s-a blocat camera, astfel încât nu s-a putut folosi nimic din materialul său. Numele îi apare, totuși, pe generic, în lista operatorilor (nu și pe IMDb.)

„Gimme Shelter" e primul cântec al albumului de studio „Let It Bleed", lansat de The Rolling Stones pe 28 noiembrie 1969. Inițial era scris „Gimmie Shelter" pe coperta albumului, dar, pentru că toți l-au scris ulterior peste tot „Gimme...", Stones au adoptat la rândul lor această grafie. Ca și cineaștii. Viziunea apocaliptică a șocat fanii, transformându-l rapid în piesă de cult și moment de vârf al concertelor. Ca într-un devastator coșmar tip Armaghеddon (care a catalizat dezastrul de la Altamond), dezastre de tot felul strivesc o ființă umană hăituită și neajutorată, al cărei unic „refugiu" transpare în ultimele două versuri:

| | |
|---|---|
| *Oh, a storm is threat'nin'* | O furtună îmi amenință |
| *My very life today* | Viața, chiar azi |
| *If I don't get some shelter* | Dacă nu-mi aflu refugiu |
| *Oh yeah, I'm gonna fade away* | Sigur voi dispărea |
| | |
| *War, children, it's just a shot away* | Războiul, copii, e doar la un cartuș distanță |
| *(...)* | (...) |
| *Ooh, see the fire is sweepin'* | Văd cum focul încinge |
| *Our very street today* | Chiar strada noastră, azi |
| *Burns like a red coal carpet* | Arde ca un covor de cărbuni roșu |
| *Mad bull lost its way* | Taurul furios și-a rătăcit cărarea |
| *(...)* | (...) |

| | |
|---|---|
| *Rape, murder!* | Violul, crima! |
| *It's just a shot away* | Sunt doar la un foc de armă distanță |
| *(...)* | (...) |
| *The floods is threat'ning* | Potopul îmi amenință |
| *My very life today* | Viața, chiar azi |
| *Gimme, gimme shelter* | Dați-mi, dați-mi un refugiu |
| *Or I'm gonna fade away* | Sau voi dispărea |
| *(...)* | (...) |
| *I tell you love, sister, it's just a kiss away* | Îți spun ție, surioară, iubirea e doar la un sărut distanță |
| *It's just a kiss away* | Doar la un sărut distanță |
| *(...)* | (...) |

Versurile au fost, cu adevărat, o veritabilă combustie pentru nefericitul context al concertului de la Altamond, astfel încât cineaștii americani au considerat titlul acestui cântec scris de Mick Jag-ger și Keith Richards elocvent și pentru cel al operei lor. Înregistrat pentru prima dată la celebrele Olympics Studios din Londra în februarie-martie 1969, în timpul turneului american s-a reînregistrat piesa la Los Angeles în octombrie-noiembrie (la Sounset Sound & Elektra Studios – fragmente din sesiunile înregistrărilor americane sunt incluse în montajul lui „Gimme Shelter") cu adăugarea unui dublaj al lui Mick Jagger cu vocea extrem de dramatică a interpretei de culoare Merry Clayton (sic!, numele îi va fi scris adeseori greșit „Mary" chiar și pe coperți ulterioare *Rolling Stones*), care s-a implicat atât de puternic, încât a pierdut atunci o sarcină avansată, după înregistrare, în drum spre casă – ca un sumbru preludiu la cele ce urmau să se întâmple în scurt timp.

Epilog(uri):

Meredith Hunter, ucisul de acolo la doar 18 ani, a devenit în 2006 subiectul filmului documentar de scurtmetraj regizat

de Sam Green „Lot 63, Grave C" – acesta era locul rezervat lui Hunter într-un cimitir al săracilor. Filmul reconstituie ultima zi a personajului și se învârte în jurul mormântului său, nemarcat. (În urma difuzării intense a filmului în festivaluri, s-au adunat donații cu ajutorul cărora s-a instalat în 2008 o placă funerară.) Alan Passaro, acel Hell's Angel care l-a înjunghiat mortal, a fost acuzat de omor și achitat la proces, considerându-se că ar fi acționat în legitimă apărare, Hunter putând să agreseze cu arma sa pe vreunul din membrii formației. În 1985, acel Passaro a fost găsit mort, plutind într-un lac de acumulare, având suma de 10 mii $ în buzunare. Enervați la culme de faptul că Mick Jagger le-a pus în cârcă eșecul răsunător al concertului prin agresivitatea de care au dat dovadă, Hell's Angels au încercat să-l asasineze nu mult după aceea, pe când locuia temporar într-o vilă din Long Island, dar barca în care se apropiau de casa de pe plajă ar fi fost oprită de o furtună – informație dezvăluită abia în 2008 de un agent FBI în retragere (Mark Young pe nume) într-un material BBC Radio 4.

În anul 2000 apare un scurtmetraj de completare de 18 minute, semnat tot de Frații Maysles și Zwerin: „Gimme Shelter: Outtakes". Apar aici trei cântece în plus (unul în studio și două în concertul din NYC) dar și cadre direct cinema trase în culisele Madison Square Garden (cu Mick Jagger și Tina Turner).

Un alt film montat din același material brut, scurtmetraj de 28 minute dedicat exclusiv concertului din New York și intitulat „Get Yer Ya-Ya's Out!", nu-și va întâlni spectatorii decât în 2009 și va avea regia semnată de Brad Kaplan, Ian Markiewicz și Albert Maysles (David murise timpuriu, în 1987, numele îi apăruse postum pe genericul de la „...Outtakes".)

### 6.2.4 Un rockumentar Noir: „Cocksucker Blues"

„Cocksucker Blues" din 1972 (93 minute, titlu alternativ: „Rolling Stones: Cocksucker Blues") este una dintre peliculele cu cel mai curios destin din istoria filmului documentar. The Rolling Stones urmau să plece în turneu pe pământ american pentru prima dată după Altamont (de la care trecuseră deja peste doi ani), cu scopul declarat de a promova noul album „Exile on Main Street". Producătorul Marshall Chess (unul din personajele definitorii ale filmului) își dorea un nou documentar și intră în contact cu Robert Frank, fotograf și cineast conectat la contracultura beat, pe care o documentase deja în filmul de scurtmetraj „Pull My Daisy" din 1959, devenit un soi de manifest al acelei generații, realizat după actul III al piesei „Beat Generation" de Jack Kerouac (co-regizor fiind Alfred Leslie).

Frank, elvețian de origine, emigrat în SUA în 1947[356], devenise celebru cu albumul său de artă fotografică „The Americans", publicat pentru prima dată în 1958 la Paris (abia un an mai târziu la New York): *„This is the photo book that redefined what a photo book could be — personal, poetic, real."*[357] Beneficiar al unei burse Guggenheim, călătorise timp de doi ani de-a lungul și de-a latul SUA însoțit de familia sa, fotografiind într-una. Din 28.000 de imagini, doar 83 vor fi alese finalmente pentru albumul care se constituise într-o dură contrareplică la fotojurnalismul obedient al erei McCarthy. Cei doi ani *on the road* nu au fost lipsiți de incidente cu autoritățile locale, fotograful ajungând chiar și la închisoare pentru subiectele sale. Arătându-i pozele sale de

[356] Avea dublă cetățenie. A trăit între 1924-2019.

[357] https://www.lensculture.com/articles/robert-frank-the-americans.

călătorie lui Jack Kerouac (pe care nu-l cunoscuse până atunci) pe un trotuar newyorkez, după un party, acesta îl va introduce imediat în anturajul beat din Greenwick Village și-i va scrie introducerea la ediția americană a albumului. În 1968, va regiza straniul lung metraj artistic „Me And My Brother"[358], avându-i ca protagoniști pe amorezii din viața reală Allen Ginsberg și Peter Orlovsky[359], dar și pe fratele schizofrenic al lui Peter, Julius – acest film independent psihedelic (cu premiera la Festivalul de Film de la Veneția) a fost o operă cum numai Anii '60 au putut oferi. Este debutul în film al lui Christopher Walken ca actor și Sam Shepard ca și co-scenarist, alături de Frank. Mai sunt creditați Ginsberg și Paul Orlovsky, dar numai pentru poemele din film. Apare tot *self* și poetul beat Gregory Corso. Despre viața insolită și activitatea lui ca fotograf și cineast vezi documentarul din 2004 „Leaving Home, Coming Home: A Portrait Of Robert Frank" de 85 minute, regizat de Gerald Fox.

Estetica fotografiei lui Frank – frusteţea actului artistic documentar ca demers suveran – va imprima personalitatea noului rockumentar produs despre cei care deveniseră deja trupa de rock nr. 1 a planetei (după dizolvarea The Beatles). Dar, la vizionarea „produsului finit", au înmărmurit cu toții, producători și protagoniști deopotrivă, pentru că opera cineastului își propusese și chiar reușise să surprindă pe peliculă fără menajamente pudibonde sloganul de forță al Erei Psihedelice. „*Sex, Drugs & Rock'n'Roll*"[360], va apărea scris în The New Yorker. „*...Its voyeuristic portrait of real-life rock sleaze still shocks*", va scrie *The*

---

[358]

[359] El însuși un apreciat poet. A fost companionul „de cursă lungă" al lui Ginsberg.

[360] https://www.newyorker.com/culture/richard-brody/cocksucker-blues-robert-franks-suppressed-rolling-stones-documentary-comes-to-film-forum: „The movie's subject is the unholy trinity of sex, drugs, and rock and roll, along with a few other incidental indulgences." (material de presă *The New Yorker*).

*Guardian* la una dintre rarele proiecții în sală[361]. Dându-și seama că vor risca să-și ruineze imaginea dacă documentarul va fi prezentat în cinematografe, The Rolling Stones au înaintat o acțiune în instanță pentru oprirea difuzării. Frank a fost șocat, insistând vehement pentru comercializare. A apărut dilema: cui aparține până la urma urmei copyrightul, cineastului ori subiectului său? Decizia tribunalului a fost una atinsă de unicitate și nu conține să-i stupefieze pe experții în drept civil care dau peste ea prin manualele lor: filmul poate fi prezentat în sălile din SUA doar o singură dată pe an și doar în prezența lui Robert Frank personal! Prăbușit din înalturi precum Icar (credea, cu motive întemeiate, că va face epocă în cinema cu această producție), perdantul regizor va face totul pentru a răspândi copii-pirat ale operei sale, care se va bucura astfel de o amplă difuzare underground. În urma rejudecărilor întinse pe mai mulți ani, s-a ajuns la cinci reprezentații publice pe an, dar tot cu autorul prezent.

Frank a atins idealul absolut al esteticii direct cinema în această ultimă producție despre The Rolling Stones tributară curentului – ca un veritabil „cântec de lebădă". Și, totodată, ultimul din Era Psihedelică, deoarece un alt film despre același turneu american de promovare, „Ladies And Gentlemen: The Rolling Stones", va ieși pe piață în 1973 cu secvențe exclusiv de concert (în detrimentul celor de documentar, de cotidian, complet eliminate acum), marcând sfârșitul tipului de reflexie filmică a subculturii rock proprie deceniului premergător direct cinema a Anilor '60, dublate de imersia în noul curent glam rock, axat cinematografic pe o cu totul altă estetică, deschizând un trend global în Anii '70. (Cuvintele prezentatorului unuia dintre concerte care spune

[361] https://www.theguardian.com/music/2016/jul/19/rolling-stones-cocksucker-blues-screening-documentary (material de presă *The Guardian*).

„*Ladies and gentlemen, The Rolling Stones*" – după care le înșiră numele, sunt și în montajul de la „Cocksucker Blues".) Aparatele încărcate cu peliculă de 16 mm au fost lăsate peste tot, la îndemâna oricui voia să le folosească și să filmeze ce va fi dorit, aidoma celor de la Merry Pranksters în periplul lor prin SUA[362] – (îi vom vedea „filmați filmând" pe Mick Jagger, pe una dintre groupies etc). Totuși, operatorul principal a fost Frank însuși, alături un oarecare Daniel Seymour, unul dintre sunetiști – așadar, un amator. (Va apărea și pe generic sub numele Daniel Ceymore, în dreptul personajului Junk Soundman – Sunetistul Drogat.) Operatorii în acțiune erau filmați la rândul lor de ceilalți. Editori au fost Susan Steinberg și Paul Justman, fiecare cu doar 2-3 titluri în total în cariera de monteur (ultimul va regiza câteva rockumentare și videoclipuri rock de-a lungul deceniilor). Totul va sfârși prin a genera o atmosferă de pionierat, de colectiv de cineclub trimis să documenteze un eveniment, frizând metoda Imperfect Cinema proprie Americii Latine din Late Sixties (în special din Cuba lui Castro), care își propunea să-l aducă pe fiecare om în ipostaza de a-și documenta epoca. Lui Frank îi reușește din plin efectul fly-on-the-wall, cadrele sale (uneori interminabile, filmate ezitant, chiar amatoricește) sunt de o frustețe de neconceput până la el, odată montate induc chiar o stare de avangardă, pe alocuri de-a dreptul de absurd – în sensul său autentic de curent artistic. Cu „Cocksucker Blues", operă cu destin ingrat, atingem efectiv climaxul direct cinema, început în 1958 în Canada odată cu „Les Raquetteurs"[363], tot cu un destin ingrat – cele două pot fi luate ca două „coperți". Subiectul încetează să mai fie concertul Stones (unul dintre reproșuri a fost minimalizarea secvențelor

[362] Vezi 1.5.

[363] Vezi 2.3.

live), atenția de o hipersensibilitate notorie a cineastului îndreptându-se către microuniversul infinitezimal al formației rock pusă în situația unui turneu lung și epuizant, cu tot ce decurge din asta: angoasă, plictis, frivolitate – reflectate în sex, consum de droguri, acte extreme de tot felul.

Frank nu așteaptă mult până să-și convingă privitorul că se află în fața unei opere filmice, dacă nu deschizătoare de drumuri, cel puțin sfărâmătoare de zăgazuri. Antologică a rămas secvența de început din avionul care-i transportă peste ocean. Măcinați de plictisul orelor de zbor în spațiu claustrat, Stones împreună cu groupies și *roadies* încing o teribilă orgie sexuală, filmată explicit nu doar de cei doi operatori creditați pe generic, ci și de cei din jur (basistul Bill Wyman, de exemplu, filmat cum filmează). Fetele sunt smulse din locurile în care moțăiau, despuiate, proiectate într-un dans orgiastic pe un ritm primitiv improvizat debordant la instrumente de percuție auxiliară de câțiva muzicieni (Watts, Richards), azvârlite pe sus prin îngustul spațiu al aeronavei, apoi posedate dionisiac. Întâlnim primele trei cadre de sex explicit ale istoriei filmului documentar non-erotic (de o lungime abia de câteva fotograme însă), între Mick Jagger și proaspăta sa soție, Bianca. Fie și numai pentru această anume premieră „mondială", ele merită amintite: 1. Bianca, goală, se așează râzătoare și pofticioasă, în nuditate frontală, cu spatele în poala lui Mick Jagger, despuiat la rândul său, așteptând-o pe un fotoliu al aparatului de zbor; 2. Cei doi fac amor în „poziția misionarului", în uralele celor din jur; 3. Un moment al poziției „69" dezvăluie penisul erect al solistului pe cale de a fi introdus în gura soției sale. (Nu este de mirare că Mick Jagger ar fi exclamat la prima vizionare: „Robert, e un film al naibii de bun (*fucking good film*), dar, dacă va fi proiectat în America, nu ni se

va mai permite niciodată accesul în țară!"[364] Mick o întâlnise pe frumoasa Bianca (de origini nicaraguane) în anturajul lui Andy Warhol, așa că tânăra era obișnuită cu înregistrarea pe peliculă a faimoaselor orgii sexuale de la The Silver Factory[365]. Dincolo de impactul șocant al unui tabú astfel desconsiderat, secvența (virată în indigo, precum întregul material alb-negru din film) are forță, ritm și măsură; ca și un conflict dramatic evident: indivizii care au plămădit prin suflul lor vital o generație explozivă nu pot fi ținuți cuminți pe scaune ore în șir, în nici o situație imaginabilă! Să nu uităm să menționăm tot aici și cadrul în care una dintre groupies apare mânjită cu frișcă în zona anală, expusă vederii, – trimitere clară la un act sexual consumat contra naturii.

Tot în fază incipientă erau trecerile din color în alb-negru, procedeu propriu Anilor '70. Frank face uz de ele aleatoriu, fără un program anume. Secvențe de tot felul filmate în chiar respirația starurilor și a anturajului lor alcătuiesc un melanj finalmente omogen, unitar stilistic. Repetiții, concerte, cabine ale sălilor de spectacol, camere de hotel – totul se multiplică iar și iar, cu alte și alte locuri similare, însă cu aceeași trăire filmică de o ultrasensibilitate de-a dreptul patologică. Nu toate sunt importante, nu toate au nerv, dar toate sunt surprinse în aceeași cheie. Vedem celebrități ale zilei sosite în „pelerinaj" – Truman Capote, Andy Warhol, Tina Turner etc.

Angoasa indusă de turneu este un cert vector al filmului, secvențele din camerele de hotel constituind un punct de eternă revenire de-a lungul întregului montaj. Virate și ele în indigo, încearcă să arate că refugiul în sex și consum de droguri venea ca o reacție împotriva alienării. Avem astfel un moment cu Mick

[364] https://www.nytimes.com/2015/07/05/magazine/robert-franks-america.html?_r=0 (material de presă *The New York Times*).

[365] Vezi 9.3.

Jagger întins pe un pat și îmbrăcat în costumație blue-jeans – pantaloni și jachetă, plus o centură „country". Încadratura îl arată de deasupra centurii la jumătatea coapselor. Fanii recunosc coperta albumului „Sticky Fingers", ieșit la public cu un an înainte și a cărui concepție grafică aparținea nimănui altcuiva decât lui Andy Warhol – ilustrând notoria obsesie a artistului plastic pentru organul genital masculin. Inițial, fermoarul pantalonilor blue-jeans de pe coperta vinilului era unul real, încastrat în carton, cumpărătorul putând să-l deschidă. (S-a renunțat ulterior la acest accesoriu pentru că deteriora discul în timpul transportului, iar astăzi discurile originale, „cu fermoar", sunt adevărate rarități pentru colecționari.) Junele de pe ecran își deschide lent fermoarul, își strecoară lasciv mâna înăuntru, începe să se mângâie... Nu este altceva decât o simplă joacă generată de plictiseală: hai să ne jucăm de-a coperta lui Warhol la „Sticky Fingers" și, dacă tot avem aparate, hai să ne și filmăm! În numeroase momente, toți se plictisesc de-a valma, rockeri, groupies, *roadies* și producători deopotrivă, în camere de hotel la ale căror televizoare obiectivele surprind discursuri ale lui Richard Nixon ori figura lui Ed Sullivan. („The Ed Sullivan Show" a fost o ultralongevivă emisiune tv de pe canalul CBS, la care au fost prezentate publicului numeroase vedete din lumea rock.) Nu e de mirare când, mai spre final, într-o asemenea cameră apar brusc întinse pe pat două splendide tinere femele goale, evident profesioniste, operând mișcări experte cu trupul lor, în jurul cărora gravitează câțiva masculi ai turneului discutând... filosofie! (Bănuim că Frank „s-a îndurat" de noi și ne-a scutit în montaj de urmarea pe care desigur că a filmat-o...) Iar în alt hotel, tot cu o cameră impersonală arborând un televizor deschis la care nimeni nu se uită, Keith Richards împreună cu unul din *roadies* scot aparatul

din priză, îl iau amândoi în brațe, îl scot pe terasă, îl așază pe balustradă.

– Ai grijă să nu fie nimeni jos, să nu treacă cineva!

– Nu e, m-am uitat, se poate!

– Atunci, hai! Și televizorul e lăsat binișor să cadă de la un etaj superior, camera urmărindu-i căderea până când se face zob pe caldarâm. Cei doi vor fi trecuți pe genericul de final în dreptul personajelor First TV Repairman și Second TV Repairman.

Angoasa e subliniată într-un moment în care niște voci, nu știm ale cui, probabil ziariști pentru vreun interviu, îl contactează telefonic pe Mick Jager. „Alo? Dl. Jagger? Mick Jagger?" – întreabă cu emoție vocile, la rând, în înregistrări diferite.

> „Da, incredibilul Mick Jagger... Luciferul rockului... Paradigma superstarului rock ca The Pied-Piper[366]... Incendiul purpuriu al milioanelor de tineri rebeli care în Anii '60 au transformat muzica rock în limbajul oficial al patimei dezorganizate, dar inconfundabile pentru anti-tradiții..."

...le va răspunde solar și ironic în fața obiectivului solistul, citând astfel expresii cu care jurnaliștii l-au „împodobit" de-a lungul anilor.

Un alt inedit al peliculei îl constituie apariția fetelor groupies ca personaj central al unor secvențe. Apar pe genericul de final ca personajele „Maedchens Not In Uniforms", cu numele Cynthia Smith și Cynthia Jones. Aceste veritabile embleme ale epocii, considerate „ființe impure", au fost „palmate" în mai toate producțiile de gen de până atunci (ca și în cele de după), cu câteva excepții notabile: documentarul „Groupies"[367], 1970, de asemenea *noir* și dedicat integral acestora; „Frank Zappa

[366] Textual: Cimpoierul Pestriț, simbol al mândriei scoțienilor și, prin extensie, al întregului Albion.

[367] Vezi 10.6.

VPRO", tot 1970[368]; „Jimi Plays Berkeley", 1971. Cu mai toată lumea dimprejur prefăcându-se, de regulă, că ele nu există, iată că în filmul lui Frank capătă „drept de cetate". Una dintre fete persistă în memoria privitorului, o blondă costelivă gen Twiggy, cu nişte anemice plete mai lungi. După secvenţa din avion, în care e „victima" unui ritual dionisiac dezlănţuit (saxofonistul „de împrumut" al trupei pentru acel turneu şi acel album, Bobby Keys, o înşfacă şi şi-o azvârle goală-puşcă pe umeri, de-a latul, în pofida urletelor ei, apoi îşi înfige faţa în părul ei pubian şi execută un lung dans extatic barbar ţinând-o în permanenţă ridicată în aer pe braţele-i), o reîntâlnim într-un terminal de aeroport aşezată pe o banchetă, cu Keith Richards dormind epuizat cu capul în poala ei. Încasăm lentoarea obositoare a aeroportului, cu lungi momente de aşteptare pentru controalele vamale. Cu o nespusă drăgălăşenie, îl dezmiardă lin cu degetele, atentă să nu-l trezească. De-a lungul secvenţei se revine de câteva ori la această încadratură, pentru ca, în ultimul cadru s-o găsim adormită la rândul ei peste chitarist, cei doi sfârşind prin a se face ghem în marele şi ostilul hol noptatec prin care se mai perindă din când în când câte unii, contopindu-se ca un cuplu edenic ce şi-a regăsit, pentru moment, starea originară demult pierdută. Într-un al treilea moment al ei personal din film, o vedem în cabina uneia dintre sălile de concerte, tăvălită într-un colţ sub imperiul unei extrem de violente criză de nervi (poate indusă de consumul de drog), urlând, izbind şi încercând să zgârie pe cei ce încercau s-o calmeze, aidoma unei pisici ultraînfuriate. Keith se străduieşte din răsputeri s-o adune de pe jos, ferindu-se de lovituri. Mai încolo, în tristeţea unei camere de hotel, cine ştie prin ce moment al turneului, fata injectează în venă ei şi partenerului

[368] Vezi 9.8.

ei de moment un drog *strong* dintr-o seringă, după ce și-a strâns propriul braț de la umăr la încheietura palmei cu cordonul subțire al unei rochii – îi bănuim vene friabile, greu de găsit. Să nu scăpăm din vedere că secvența putea genera o condamnare penală pentru consum de drog de mare risc. Tânăra e inclusă în montaj în cele mai divergente situații, devenind un personaj cu adevărat psihedelic al turneului, atent urmărit de obiectivul hulpav al abilului regizor-operator-scenarist care îi creează secvențe consistente.

Două lucruri l-au pierdut finalmente pe Robert Frank în magistrala ecuație propusă de el pentru „Cocksucker Blues": 1. Glisarea masivă dinspre concertul rock înregistrat pe peliculă către detaliul semnificativ al vieții extrem de cotidiene a rockerului însuși – proces altminteri benefic pentru opera sa în sine și pentru estetica filmului documentar, dar nu și pentru producători; 2. O prea mare încredere în forța Erei Psihedelice de a replămădi mentalitățile colectivității, secvențele „acide" propuse de el nefiind acceptabile în acel 1972 (cum, unele, nu sunt acceptabile nici până azi). O ilustrare a sleirii curentului direct cinema și a eșecului idealurilor *flower power*, s-ar putea conchide cu maliți-ozitate – filmul său a apărut spre finele amândurora. Nu va mai regiza decât producții *low-budget* și *very-low-budget* (aproape toate scurtmetraje). Se va reîntoarce la fotografia care îl făcuse celebru, după ce rockumentarul său *noir* a făcut obiectul unui proces în instanță cu acea soluție unică în istoria cinematografului.

Alegerea titlului pare a fi fost premonitorie. „Cocksucker Blues" este un cântec scris de Jagger/Richards la finalul contractului lor cu casa Decca, unde mai datorau, conform contractului, un single. Pentru a-i șicana pe patroni, au compus

cam așa ceva, desigur de neacceptat (prin intenția explicită a autorilor):

*Well, I'm a lonesome schoolboy*
*And I just came into town*
*(...)*
*Oh where can I get my cock sucked?*
*Where can I get my ass fucked?*
*I may have no money,*
*But I know where to put it every time*
*(...)*

Cântecul nu va fi inclus oficial decât pe o singură antologie RFG din 1983, sub numele „Schoolboy Blues" – care și aceea va fi însă reeditată ulterior fără acest anume titlu. A circulat masiv pe discuri-pirat.

# 7. MARILE FESTIVALURI

## 7.1 Zorii din Psychedelia: „Festival"

În contextul social al acelor ani din *Late Fifties* aparținând total contraculturii beat, în care muzica folk (în special folkul social protestatar) devine din ce în ce mai importantă în cotidianul american efervescent (cu iradieri pe întreaga planetă), un grup de producători decid să înființeze la Newport, California, un festival de muzică folk care să se desfășoare anual (începând cu 1959), în paralel cu festivalul de jazz de acolo – deja binecunoscut în întreaga lume ca fenomen artistic. Era limpede pentru toți că folkul devenise a doua muzică a generației contestatare; nu mai puțin, era evidentă această stare de fapte pentru producătorii pregătiți să exploateze financiar fenomenul. Promotorul era George Wein, chiar cel care înființase festivalul de jazz al locului. Printre inițiatori era și tânărul regizor de film documentar Murray Lerner; alături de Pete Seeger[369], Albert Grossman[370] și alții.

Lerner va filma cu echipa sa edițiile 1963-1966, iar în 1967 va ieși pe ecrane „Festival" – primul din suita filmelor documentare

[369] Vezi 3.1.

[370] Vezi 5.1.

despre marile festivaluri de muzică ale generației Anilor '60, gândit în pur spirit direct cinema. Și, primul folkumentar din lume. Autorul va semna pe generic „un film conceput și regizat de...". Numele său e, de asemenea, în capul listei operatorilor (ceilalți trei au fost Francis Grumman, Stanley Meredith și George Pickow, imaginea e alb-negru). Faptul că va fi nominalizat la Oscar poate fi considerat important ori poate să nu fie, dar cert este că Lerner deschide cu opera sa calea pentru următoarele documentare de gradul unu din suită, jalonându-le estetica cinematografică, identificând principalii vectori care vor fi însușiți de regizorii ce vor veni imediat după el: D.A. Pennebaker („Monterey Pop" – 1968[371]), Michael Wadleigh („Woodstock" – 1970[372]), Nicholas Roeg („Glastonbury Fayre"– 1972[373]) și alții, pentru ca, mult după dispariția Erei Psihedelice, tot el să fie acela care încheie șirul cu cel mai dramatic dintre toate: „Message to Love: The Isle of Wight Music Festival 1970[374], filmat în 1970, dar scos pe ecrane abia în 1997 – așadar, un rockumentar de gradul 2, unul crucial, însă. Independent de filmele care reflectă muzica folk și rock atât de contopită cu contracultura Anilor '60, „Festival" a marcat o etapă nouă atât pentru direct cinema, cât și pentru filmul documentar în general, prin limbajul regizoral complex – în special prin conflictul dramatic al amplelor sale secvențe în paralel.

Totul începe cu o structură narativă pe care autorul o consideră emblematică: nu numai că o așează înaintea genericului de început (pe vremea aceea, așa ceva era ceva cu totul insolit!), dar

---

[371] Vezi 7.2.

[372] Vezi 7.4. Aportul regizorului oficial Michael Wadleigh rămâne, totuși, în mod paradoxal, discutabil în ceea ce privește cel mai celebru rockumentar din lume.

[373] Vezi 7.11.

[374] Vezi 7.10.

o va împărți în câteva bucăți prin montaj, ca un laitmotiv ce revine ciclic. Sub o salcie plângătoare descoperim un grup de tineri cât se poate de relaxați, care exprimă elocvent prin înfățișarea și prin atitudinea lor momentul istoric în care ne aflăm: finele subculturii beat pe care s-a altoit deja începutul celei hippie. Mai pe englezește zis: *The* Early Sixties. Evident, sunt sosiți de pe drum, obosiți, abia s-au trezit. La comanda regizorului, așa cum stau așezați claie peste grămadă încep să cânte cu toții un soi de blues pe mai multe voci, una mai falsă decât cealaltă, interpretat la tigăi, cratițe, crăci, bidoane și toate alea – adică, tot ce le căzuse sub mână. Apoi, după ce glumesc și se hârjonesc puțin cu echipa de filmare, răspund solari la întrebări despre felul lor de a fi, despre adevăr, despre oameni. Despre muzică și noima ei. Nici lor nu le este încă totul clar – în Psychedelia, abia răsăreau zorii.

Apoi, urmează genericul: „Festival", și atât. Nu Newport Folk Festival, așa cum te puteai aștepta, așa cum era, de altfel, titulatura oficială a evenimentului (și așa cum au ieșit discurile de vinil). Doar „Festival", suficient! Urmează însă un subtitlu explicativ: „Folk music at Newport 1963-1966". Pe o muzică arhetipală, primordială; iar ca imagine – scaunele audienței, cele mai simple imaginabile, de lemn și rabatabile, ca cele din sala de festivități a unui liceu de provincie. (Era, probabil, ediția din 1963, dotările au devenit din ce în ce mai complexe.)

Ideea filmului este SCHIMBAREA care începuse să se facă deja simțită și care va căpăta dimensiuni apocaliptice către sfârșitul deceniului, aglutinând oameni, mentalități, societate, muzică. Pentru prima dată în istoria cinematografului, tinerii mânați de vântul unei schimbări epopeice constituie subiectul unor cadre insistente care să le surprindă *feeling*-ul, să le înfățișeze modul nou de viață, spiritul de grup, apetența pentru muzica

generației lor pentru care sunt în stare să treacă munți și văi, să suporte privațiuni de tot felul, dormind direct pe jos în saci, pe bachetele mașinilor lor decapotabile (suntem în „*Sunny Cal*"), în echilibru precar pe scutere cu picioarele așezate pe ghidon etc. Nu au apărut încă hippies, dar nici mult nu mai e până atunci, căci părul băieților e deja cam lung. (Într-un cadru apare totuși unul, ținând un copilaș în brațe – probabil, filmat la ediția din 1966). Lungi travellinguri din vehicole îi urmăresc pe cei care sosesc pe motociclete, de regulă băiat și fată, purtând chitara în husă pe după umeri. În jurul casei de bilete roiesc doar oameni tineri. Mulți din ei poartă chitare și cântă peste tot pe unde prind un răgaz. Îi surprindem plimbându-se pe plaje ori așezați pe pajiști, mereu iradiind libertate. Iar la jumătatea filmului, Murray Lerner inserează o ofrandă, un proto-videoclip superb pe cântecul „Colors" al lui Donovan (aici interpretat împreună cu Joan Baez), filmându-i pe acești tineri pentru care, practic, s-a făcut documentarul, într-o dimineață a festivalului (ori, poate în multe dimineți ale unor ani diferiți), încă dormind ori deja treziți, parcă salutând frumoși acel răsărit despre care e vorba în cântecul ajuns iconic. Textul este perfect pentru asta și cu siguranță că a constituit un imbold pentru regizor să filmeze cadrele respective pentru crearea conștientă a unei secvențe speciale de tip (proto)videoclip. Un „matur" este intervievat imediat după și întrebat ce crede despre ei. E gras, urât și filmat ostentativ în gros-plan. Bălmăjește un răspuns cam îngălat în care finalmente conchide: „Puștii ăștia cu siguranță că nu stagnează...". Iar unul dintre „puști" va declara în continuare în fața camerei: „Nu știm unde vom fi mâine, avem mașina, avem radioul, avem chef...". Mai multe grupuri colorate, pitorești, stenice vor fi ținta interviurilor, nu doar cel din secvența de „preambul".

Lumea din jurul imediat al scenei pe care vor urca artiștii – această poartă magică spre lumi celeste, rațiune a „*Gathering of Tribes*" de acolo și, totodată, piedestal pentru statui de idoli – se bucură de atenție specială, e iscodită din toate părțile: se fac probe de microfon, se instalează impunătorul eșafodaj pentru amplificare și lumini, tehnicienii se agață de toate alea și se învârt într-una, curând va începe spectacolul, așteptăm, așteptăm.... Într-adevăr: parcă se rup zăgazurile și, într-un cadru-secvență absolut memorabil și nespus de lung și de impecabil filmat de regizorul-operator sedus de oceanul de juventute, mii și mii de tineri frumoși se apropie într-un uriaș grup, unduind pe coline domoale în șuvoi parcă de nesecat, unii grăbindu-se să prindă locuri mai bune. Vin într-una, într-una, fără tăietură în cadru! Muzica aleasă simbolic pentru momentul îngrijit filmat (nu s-ar fi putut relua așa ceva, trebuia multă atenție la panoramări și transfocări, s-a trecut de la încadraturi în plan general cu mii de oameni până la planuri medii) este „Come And Go With Me To That Land" interpretată de Peter, Paul And Mary, în timp ce un roll se derulează leneș în sus cu numele tuturor interpreților ce urmează a fi văzuți în film. Lista e impresionantă!

Filmul lui Lerner dăruiește cu ambele mâini artiștilor din festival un spațiu egal folkului nou și celui tradițional (unde intră și blues). Prin folk nou înțeleg cântecele compuse de cantautorii ultimelor decenii, de la Woody Guthrie încoace, conținând protestul unei generații izgonite (de mccarthysm) și reîntoarsă încă mai splendentă decât fusese înainte de „ostracizare". Pete Seeger desigur că nu poate lipsi, apărând de 2-3 ori și fiind chiar acela care închide filmul, pe cântecul său „Down By The Riverside" derulându-se genericul de final, în care o scenă plină de artiști cântă victorioși împreună cu publicul spectator. Trioul Peter, Paul And

Mary (importanți pe atunci, dar azi aproape uitați) erau la apogeul popularității lor în acei ani ai filmărilor lui Lerner la Newport Folk Festival, astfel încât ei capătă „partea leului", având cele mai multe minute dedicate. Chiar ei sunt cei care vor cânta celebrissimul „Blowing In The Wind" – poate cel mai cunoscut cântec al lui Bob Dylan, pentru simplul motiv că ei l-au transformat în hit de top, nu Dylan însuși. De altfel, dincolo de indubitabila valoare de document a acelor înregistrări pe peliculă, e greu astăzi să evaluezi impactul filmului în sălile de cinema din Mid Sixties fără să cunoști câte ceva din carierele artiștilor și din implicarea lor în socialul zilei. Interpreta de culoare Odetta apare și ea în mod consistent. Fata neagră din Alabama care a renunțat la cariera în operă, având îndoieli că „o negresă corpolentă poate vreodată să cânte la Metropolitan"[375] fusese declarată în 1961 de dr. Martin Luther King, Jr. „regina muzicii folk", însoțind în 1963 cortegiul epocal la March On Washington For Jobs And Freedom, în care ea s-a considerat pe sine „unul dintre simplii soldați dintr-o imensă armată[376]". Judy Collins „înscrie" pentru „albi", fiind ,de asemenea, inclusă în montaj cu fragmente din mai multe cântece. Ea renunțase la studiul pianului clasic, stârnind prin asta furia profesoarei sale (o somitate recunoscută pe plan mondial, Antonia Brico, pianist și dirijor, olandeză naturalizată SUA, a fost prima femeie din lume care a dirijat New York Philarmonic Orchestra), dar va ajunge în schimb vedeta folk a campusului universității din Connecticut. Viața va fi însă dură cu ea, îmbolnăvindu-se de tuberculoză rebelă și zăcând luni și luni pe patul

[375] https://davidnice.blogspot.com/2010/03/queen-odetta.html.

[376] https://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2008/12/03/AR2008120301887.html (necrolog *The Washington Post*), https://www.nytimes.com/2008/12/03/arts/music/03odetta.html?_r=1&hp (necrolog *The New York Times*). Odetta a murit în 2008 la 77 ani.

de spital, astfel încât albumul său de debut din 1961 se va intitula „A Maid of Constant Sorrow", ca o prafrază la „A Man of Constant Sorrow" – un vechi cântec folk american. Pe cât de șubredă îi era sănătatea[377], pe atât de virulent era însă protestul social conținut de piesele albumului, iar publicul o diviniza. Apoi avem folkiști care apar o singură dată în montaj, ca Frații Osbourne, făcându-te să-ți pară rău că nu-i vezi mai mult. Nu putea lipsi autenticul rebel din Nashville veșnic îmbrăcat în negru, cel care răsturnase jocurile și jocuițele producătorilor, Johnny Cash, cu poate cel mai îndrăgit cântec al său – „I Walked The Line". Cuplul tragic Mimi și Dick Fariña au parte de o mică secvență de tip „memento", în care sunt montate câteva versuri din cântecul lor celebru „Pack Up Your Sorrows", fără ca ei să apară clar, nu înțelegem bine de ce, doar spectatorii lor. Mimi era sora mai mică a lui Joan Baez și soția lui Richard „Dick" Fariña, cu care cânta în duo. În 1966, la aniversarea ei de de 21 de ani, se certase copilărește cu soțul ei pe motiv că acesta ar fi uitat de eveniment și nu-i adusese nici un cadou, ocupat fiind să scrie autografe pe romanul pe care tocmai îl lansa atunci. Dick s-a urcat nervos pe o motocicletă cu un prieten și a plecat, fără să revină vreodată, murind într-un accident. (Poet, romanicer, folkist, a fost considerat „un geniu pierdut care a clădit o punte între beat și hippies[378]".) După înmormântare, întorcându-se acasă la ea, Mimi găsește un imens buchet de trandafiri, acum ofiliți, care fuseseă trimiși prin poștă – așadar, soțul ei nu uitase!... Tinerii Americii au fost mișcați de *story*-ul de melodramă, iar regizorul și i-a dorit în film, deși le-a ratat inexplicabil momentul de concert.

---

[377] Contractase și poliomielită în copilărie.

[378] https://www.theguardian.com/books/2016/mar/25/richard-farina-lost-genius-bridged-gap-beats-hippies (material de presă *The Guardian*).

În 1959 avusese loc prima ediție a festivalului, la care participanții de atunci, atâția cât vor fi fost (bănuim că, totuși, nu puțini) au avut parte de o apariție neașteptată. O tânără hispano-americană tare subțirică la trup și grozav de timidă, pe nume Joan Chandos Baez, fusese invitată să cânte de unul dintre participanții ediției, un oarecare Bob Gibson (vedetă de atunci a muzicii folk, azi uitată[379]). Fata dăduse primul său concert din viață în anul precedent, într-un faimos club din Boston, în fața părinților, surorilor ei și a altor opt clienți din bar, contra unui onorariu de 10 dolari. (Club 47 pe vremea aceea, azi numit Club Passim, cu o memorie vie a starurilor folk trecute pe acolo.) Impresionat de vocea ca de cristal pur și de soundul chitării mânuite cu mult talent, patronul i-a propus să reia concertul, de data asta pentru 20 de dolari. A rămas atracția acelui club-bar, în care a fost descoperită de Gibson și adusă la Newport. Unde, de emoție, s-a descălțat înainte să intre pe scenă, iar spectatorii au rămas profund marcați de charisma Madonei Desculțe – „*The Barefoot Madonna*", cum a rămas poreclită de atunci. Iar porecla „Madonna" a primit-o de la apariția ei fizică (subțire, păr lung, față melancolică) și vocea ei unică, de o limpezime inimaginabilă, descinsă parcă din Paradis, dar și de la cele două cântece de inspirație biblică interpretate la ediția din 1959. Acum, câțiva ani după, Joan Baez este vedeta de necontestat a filmului lui Lerner, singurul artist urmărit cu obstinație de aparatul de filmat, întocmai cum un paparazzi insolent își hăituiește subiectul, intrând odată cu ea în automobile, croindu-și cărare prin grupurile de fani cărora le împarte autografe etc. O suită de secvențe de forță o au ca protagonist. Prima, filmată la ediția din 1963, este aceea în care, după ce a cântat dumnezeiește

[379] 1931-1996.

minunata baladă tradițională engleză „Mary Hamilton", face publicului o patetică introducere lui Bob Dylan, pe care îl urcă pe scenă. (Aici, Lerner face rabat de la direct cinema și pune ca ilustrație câteva versuri din „Mr. Tambourine Man", dar e singura sa mică „abdicare de la principii" din tot filmul). Într-adevăr, Dylan, iubitul ei de atunci, a beneficiat la debut din plin de faima lui Baez și de lobby-ul pe care ea i l-a făcut. A doua secvență dedicată lui Joan e un interviu luat într-o mașină, probabil în 1966, în zorii mișcării hippie (și ultimul an în care Murray a filmat la Newport), când e întrebată ce crede despre tinerii din jur, pe lângă care trece chiar atunci. Adică, cei ce călătoreau împreună în grupuri și dormeau pe jos, care prin modul lor de viață, neobișnuit până atunci, în mod evident aduc un suflu nou și sunt altceva. Baez își caută și-și cumpănește cuvintele, semn că „lecția" despre comunitățile alternative încă nu era învățată pe de rost și „turuită" ca răspuns, cum se va întâmpla peste puțină vreme. Ea oferă aici un răspuns de pe pozițiile unui beatnik implicat în Civil Rights Movement:

> „Știți, îmi plac puștii *(kids)*. Adică... vreau să spun doar că... mi se pare totuși puțin ciudat ce fac *(weird)*, asta-i tot. Dar nu contează prea mult... E că... Nu cred că face rău cuiva. Adică nu cred că puștii aceia își fac rău prin ceea ce fac. Faptul că ei cer cântece ca «We Shall Overcome» arată că cei mai mulți dintre ei știu despre ce e vorba, sau cel puțin cei care cer aceste cântece știu despre ce e vorba. Cred că asta e minunat și nu mă deranjează că se poartă ca o gașcă de maimuțe, așa cum fac. Sunt drăguți. Când o iau razna, sunt, ce-i drept, cam prostuți *(silly)*. Dar puștii ăștia sunt liberi. Băieții au păr lung, fetele au păr lung, se simte o libertate. Mi-ar plăcea ca unii dintre ei să facă baie mai des, dar ador felul în care arată."

Iată surprinși cinematografic zorii mișcării hippie! Pentru că, desigur, regizorul trece imediat în mod abil la un grup dintre acești *„kids... who act like a bounch of monkees"*, intervievându-i

de data aceasta pe ei. Despre ce fel de viață duc, și de ce. În fine, o a treia scevență dedicată Madonei Desculțe este cea a unei furtuni de vară care se dezlănțuie din senin și udă tot (aidoma celei antologice, mult mai ample din filmul „Woodstock" de mai târziu)[380] în care o vedem pe surprinzător pe timida Joan Baez dansând orgiastic în ploaie în mijlocul scenei și debordând de o senzualitate de bacchanală pe care nu i-o bănuiai nici pe departe sub veșnica ei apariție de univers christic, înconjurată de tehnicieni care încearcă să se apere de rafale și de alții din public care, urcați pe scenă, cântă în extaz împrejurul ei.

Era imposibil ca muzica negrilor aflați atunci în plină luptă pentru emancipare socială să nu aibă o viguroasă prezență în documentar, la fel de energizantă ca însăși esența ei viscerală, rebelă, primordială. Lerner alege interpreți și grupuri despre care azi nu cunoaștem mai nimic dar care „baleiază" cele mai importante cântece din era Civil Rights Movement. Alții fac muzică ethno, dar una de vârf. Îl vedem de exemplu pe un negru pe nume Spokes Mashiyane din Africa de Sud făcând un excelent ethno-jazz la un nevinovat și mărunțel fluier („*tin whistle*" sau „*the penny whistle*" – instrument propriu nativilor americani) în fața unei imense audiențe. Cântăreții de gospel sunt și ei la mare înălțime, cum altfel? În „contrapartidă", vedem interpreți și grupuri de albi care aduc cu ei cu multă devoțiune marele folclor american, vechi, originar, neprețuit pentru ei și ai lor, unul al europenilor (anglo-saxoni) care colonizaseră cândva Vestul Sălbatic, cum ar fi sonoritățile caracteristice și recognoscibile din Munții Appalachi, considerate un soi de etalon. Avem și picanteriile de rigoare, ca de pildă momentul lui Cousin Emmy, o bătrână care „cântă" un zglobiu șlagăr country pocnindu-se cu palmele peste obraji

[380] În varianta sa primară, vezi 7.4.

și creând notele muzicale prin deschiderea gurii (altminteri, o reputată interpretă de country multi-instrumentistă). Murray Lerner e foarte atent să nu rupă echilibrul fragil între aceste două forțe culturale ale țării, din nefericire deseori antagonice pe atunci. Conceptul „WHITE POWER!" al segregaționiștilor albi, mari degustători de folclor american, va fi provocat după mijlocul decadei de cel de „BLACK POWER!", lansat de extremiștii negri care își cultivau propriile genuri muzicale, unele nou apărute (soul etc.). „Pierdut în spațiu", spre final, cântă un „rus" pe limba lui acompaniindu-se la chitară, un oarecare Theodore Bikel, de i-ar fi mers la inimă până și lui Maxim Gorki. De fapt, un evreu austriac emigrat în SUA, celebru interpret al cântecului lui Tevye Lăptarul din muzicalul „Scripcarul pe acoperiș". A fost și actor dar și un important activist politic în America. Lerner nu ratează ideea de Cosmopolis, proprie Americii acelor ani (și nu numai), ca un alt element de compoziție.

Bluesmenii funcționează ca un al doilea liant pentru film (primul fiind folkiștii „cei noi"), iar secvențele lor sunt inserate tot periodic în montaj, după aceeași „mecanică". Avem tandemul de cult Brownie McGhee și Sonny Terry (primul la muzicuță, al doilea la voce și chitară). Un al doilea videoclip cu tinerii privitori ai festivalului este montat pe blues-ul clasic „Highway 61" interpretat de Fred McDowell. Autostrada 61, Highway 61 era o „cale regală" a Americii, legând New Orleans de statele din Nord (se termina în Minnesota), urmărind aproximativ cursul fluviului Mississippi. Albumul lui Bob Dylan din 1965 „Highway 61 Revisited" îi conferise notorietate și probabil de aceea alege Lerner această piesă pentru al doilea videoclip, luându-și libertatea să jongleze cu simboluri ale noii și vechii culturi deopotrivă. Dar problema bluesului, gen muzical pur american, va fi

pusă magistral în ampla secvență montată în paralel, avându-i ca protagoniști pe doi interpreți de marcă: Mike Bloomfield și Son House, entități cât se poate de antagonice în context social, ale căror destine se intersectează la Newport – iar Lerner speculează din plin momentul. Primul este un tânăr alb născut într-o familie de evrei foarte bogați din Chicago (cum singur declară în interviu), care cântă blues de plăcere. Al doilea este un bătrân negru din Mississippi, un fost pastor baptist condamnat cândva pentru omor, care cântă blues de durere. Poate că ei au fost cei mai elocvenți dintre toți chestionații (bănuim că s-au intervievat mulți artiști). Sunt montați alternativ discutând despre esența muzicii blues, dar și în concertele oferite publicului (în mijlocul audienței, Joan Baez savurează din plin recitalul lui Mike Bloomfield). Ampla secvență în paralel (cea mai lungă din tot filmul) este coagulată în jurul ideii de decelare a celor două mari subgenuri: bluesul negru, originar, și cel alb, care i-a călcat pe urme, dar care era cântat atfel, filtrate fiecare printr-un alt tip de sensibilitate. În fine, partea de blues a documentarului ne arată și un moment salutar din concertul lui Howlin' Wolf, inteligent selectat pentru a indica cu claritate originea genului rock, ce ni se arată că provine indubitabil din blues (fără a trece neapărat prin rock and roll), practic o metamorfozare a aceluia.

O secvență crucială a rockumentarelor din Psychedelia, montată tot în paralel, este aceea dedicată momentului Electric Dylan Controversy, de larg răsunet în epocă și cu reverberații inclusiv transoceanice. Duminică, 25 iulie 1965 este o dată importantă în istoria genurilor folk și rock prin aceea că, la ediția de atunci a Newport Folk Festival, idolul folk al tuturor continentelor, Bob Dylan, a renunțat să se acompanieze la chitară acustică și muzicuță, optând pentru o orchestră amplificată electric, cu care a

interpretat trei piese. Gestul a fost considerat scandalos și de-a dreptul intolerabil de fanii „puriști", care i-au reproșat insistent aceasta, în forme violente, huiduindu-și literalmente idolul. I se reproșa cantautorului trădarea esenței muzicii folk în favoarea forțării succesului comercial. Dylan părăsește furios scena, la fel face și orchestra (atunci, pe moment, Paul Butterfield Blues Band; ulterior, Dylan îi va lua pentru concertele sale *„electric"* pe cei de la The Hawks, ce își vor schimba curând numele în The Band) – dar ziua cu pricina intrase deja în istoria muzicii rock și folk, iar cineastul nu a trecut pe lângă ea, gestionând bine surpriza de proporții. În filmul lui Lerner vedem cum Peter Yarrow[381] (cel de la Peter, Paul And Mary) l-a implorat pe idol să revină pe scenă și să-și continue concertul, ceea ce acesta face, spre satisfacția spectatorilor (secvența faimoasă din concertul de noapte în care un Dylan revenit pe scenă cere oricui să-i dea o muzicuță „în Mi", pe a lui o pierduse: *„Does anybody have an E harmonica?"*. Este nu numai geneza idiomului folk rock surprinsă aici, ci și placa turnantă din cariera timpurie a lui Dylan. Un moment similar petrecut în Anglia în același an, surprins de D.A. Pennebaker, este inserat în filmul documentar al lui Martin Scorsese „No Direction Home: Bob Dylan" din 2005 – la Manchester, i se va striga din public *„Judas!"*[382]. La concertul de la New York, mai târziu în aceeași vară a lui 1965, pe terenul de tenis de la Forest Hills, fanii folk se vor lua la bătaie cu cei rock, deși acolo Dylan a început să-și aplice algoritmul propriu – prima parte folk (doar el cu chitara), a doua parte rock (el cu trupa). Dar, înainte de momentul acesta tensionat, cu o zi înainte, sâmbătă, avusese loc la Newport un soi de repetiție pe scenă în timpul zilei (fără

---

[381] Vezi 4.8.

[382] Vezi și 5.2.

public), în care Dylan a pregătit împreună cu ceilalți muzicieni piesele huiduite a doua zi. Această repetiție va fi folosită de Lerner în secvența sa în paralel lăsată pentru finalul filmului, a cărei idee este următoarea: lumea se schimbă și noi odată cu ea. „The Times They Are a-Changin'", hitul lui Dylan din 1964, era elocvent. (Acest cântec a fost și leit-motivul filmului documentar despre Dylan „Dont Look Back" de D. A. Pennebaker.[383]) Lerner își structurează secvența repetiției premergătoare zilei cruciale de 25 iulie cu ajutorul a două tipuri de cadre. Într-unul, vedem orchestra pregătindu-se din punct de vedere tehnic pentru îndrăzneața înfăptuire (fără a intui, desigur, ce-i așteaptă), sub îndrumarea aceluiași ubicuu Peter Yarrow. În alt pachet de cadre avem oameni foarte bătrâni sosiți la festival, în special femei, care povestesc despre muzica de altădată. Cele două filmări se amestecă între ele cam așa, coagulând o „salată" americănească: Peter Yarrow întinde cabluri hărnicuț, dând instrucțiuni electricienilor. Într-un șezlong dintr-un părculeț, două bătrâne triste, venite de undeva din Est, povestesc vorbind lent cum au învățat folclor de la bunicii lor, cândva, demult. Pe scenă, instrumentiștii (cu Dylan printre ei) continuă repetiția tehnică, agitându-se că treaba nu iese cum trebuie sub aspectul amplificării, că undeva ceva nu e bine cablat. O altă bătrână nostalgică și distinsă, tot tristă fiindcă se simte aproape de cimitir, e intervievată într-un loc public și cântă un fragment dintr-un frumos și lent cântec de moarte. Din nou pe scenă, unde se pare că s-a remediat malfuncțiunea. Din nou, niște bătrâne... Din nou pe scenă: Hai că suntem gata!... Apoi, iar bătrâni, agale... Apoi, orchestra începe să cânte: în fața camerei de filmare – și Dylan *„goes electric", „The Times They Are A Chagin'", Q.E.D., Magister Dixit!*

---

[383] Vezi 5.1.

Și, tot la final, Murray Lerner epuizează și interviul cu tinerii de la început, cei de dinainte de titlul filmului și de primul generic (laitmotivul cu care ne-am mai întâlnit de-a lungul montajului). Cel care pare un soi de *leader of the pack*, după o improvizație nesigură despre cum devine cu muzica asta nouă, conchide: „Nu tu alegi să cânți o anume muzică. Ți se pare doar. Muzica aceea te alege pe tine." Aluzie la noul suflu din folk – subliniat în film prin piese interpretate de Buffy Sainte-Marie, Donovan, Bob Dylan și Joan Baez care, nu peste mult timp, va fi numit „folk psihedelic". În 1964 este editată piesa „Hesitation Blues" a trupei newyorkeze The Holy Modal Rounders, în versurile căreia apare pentru prima dată termenul „psihedelic": *„Got my psycho-delic feet, in my psycho-delic shoes, I believe lordy mama got the psycho-delic blues..."*. În 1966 apare albumul rock intitulat „The Psychedelic Sounds Of The 13th Floor Elevators", scos de formația de cult din Texas, care consacrează termenul în subcultura rock (și impune totodată grafica psihedelică a coperților albumelor).

Cineastul reușește cu „Festival" folkumentarul zorilor din Psychedelia, surprinde cu mână sigură schimbarea care adusese deja cu sine freamătul binecunoscut al erei, obiectivul documentează adeseori migălos o lume veche, ostenită ce tocmai începea să se dea la o parte în fața lumii celei noi, eruptive. Iar opera de artă filmică astfel zămislită, sub zisul semn al schimbării, rămâne peste decenii una plină de savoare și prospețime.

Prolog + Epilog: Înainte de premiera sa cu „Festival" din 1967, Lerner a lansat două *music video* Bob Dylan cu înregistrări de la Newport, „Bob Dylan: Mr. Tambourine Man (Live At Newport Festival)", 1964, 6 minute, în care solistul cântă la o

chitară acustică; și „Bob Dylan: Maggie's Farm (Live At Newport Folk Festival)", 1965, 5 minute, în care îl vedem mânuind o chitară electrică la care susține partea de armonie. Pentru ca, în 2007, să iasă la public cu lung-metrajul „The Other Side Of The Mirror: Bob Dylan At The Newport Folk Festival", axat tocmai pe această glisare ajunsă a fi numită peste ani *„Electric Dylan Controversy"*. Despre acest anume folku-rockumentar de 83 minute realizat cu înregistrările sale de arhivă în secvențe mult mai ample de această dată, cineastul a declarant: „De-a lungul a trei concerte la Newport, Dylan a devenit tot mai conștient de puterea sa. Charisma lui este stupefiantă, cu electricitate și radio el a făcut ceea ce Yeats, Lorca, T. S. Elliot și Ezra Pound nu au reușit niciodată: a atins o audiență de masă prin poezie"[384]. Un text postat pe IMDb în dreptul acestui titlu ne îndeamnă: *„Watch his metamorphosis from folk prodigy to rock's fiercely confrontational poet, as he electrified and inspired an entire nation"*[385]. Titlul ales pentru producția filmică, „De cealaltă parte a oglinzii", este elocvent.

## 7.2 Manifestul The Summer of Love: „Monterey Pop" Metoda Pannabaker, efectele Monterey și anti-Monterey

La Human Be-In organizat în ianuarie 1967 la San Francisco în semn de protest pentru interzicerea „sacramentului" LSD[386], se adunaseră nu mai puțin de treizeci de mii de tineri în Golden Gate Park, fapt fără precedent în istoria modernă. Era evident că totul devine un fenomen de massă și producătorii erau ferm

[384] https://blogcritics.org/music-dvd-review-the-other-side/.

[385] https://www.imdb.com/title/tt1134837/?ref_=nm_flmg_t_6_dr.

[386] Vezi 1.4.

hotărâți să-l exploateze. Astfel, sub presiunea mișcării hippie, care suscitase deja interesul planetei, s-a pus la punct în prima parte a anului de către „somități" ale contraculturii împreună cu reeptiva primărie a orașului ceea ce se numea inițial Festivalul (?) The Summer Of Love, care avea ca scop declarat să plaseze San Francisco definitiv în atenția întregii planete. Emergența rockului psihedelic pe scena locală a generat ideea organizării în premieră a unui mare festival de gen (existând deja premisele puse de suita evenimentelor similare anterioare[387]). Organizatorii estimau o afluență de cincizeci și cinci de mii de spectatori, sosiți de pretutindeni. Se va numi Monterey International Pop Festival și au fost, doar în ultima zi de festival, nouăzeci de mii.

„Dont Look Back", filmul lui D.A. Pennebaker despre Bob Dylan, a fost prezentat publicului pentru prima dată pe 17 mai 1967 la Presidio Theater din San Francisco (abia în septembrie va fi proiectat la New-York), Pennebaker fiind rapid contactat de managerul și promotorul Lou Adler pentru un nou film documentar. Adler era producător de muzică deja consacrat, dar aflat în fața primului său film. Și, din nou, o premieră mondială, un film cum nu se mai făcuse până atunci, dintr-un motiv foarte simplu: evenimentul care urma să fie subiectul operei era el ca atare unul în premieră, primul megafestival de muzică rock al lumii, ce urma să fie organizat într-unul din locurile cele mai „fierbinți" ale planetei. Se aștepta de la Leacock Pennebaker, Inc. să fie captate toate fațetele evenimentului în premieră, prin metodele direct cinema. Pennebaker urma să fie din nou regizorul filmului (ca și la „Dont Look Back"), înconjurat de încă alți șase operatori alături de el personal (Rober Leacock, Albert Mysles

[387] Vezi și 3.5.

și Barry Feinstein[388] au fost printre aceștia[389]). Nu va mai semna însă de data aceasta și montajul filmului, editor a fost aici Nina Schulman.

„Monterey Pop" are un generic de început realizat de animatorul Tomi Ungerer imaginat ca o transfigurare a Erei Psihedelice, care să inducă în subconștientul spectatorului de pretutindeni (poate încă neavizat) spiritul cel nou care învăluise California și pe care îl ofereau acum lumii întregi prin opera cinematografică în premieră absolută, document al unui eveniment el însuși în premieră absolută. Festivaluri rock mai fuseseră organizate (cele trei la număr din California despre care am amintit[390], unul din ele chiar mare), dar nici unul încă la o asemenea scală. Revenind, grafia titlurilor genericului este o animație inspirată de scrierile cu cretă de pe asfalt și zidurile clădirilor, fie albe fie colorate. Imaginile de fundal pentru titluri sunt un montaj subliminal pe muzică live în care se face un melanj dintre cadrele filmate din concerte cu artiștii de preferință în gros-plan (unele subliminale, la limita perceptibilului) cu materialul experimental folosit în proiecțiile spectacolelor rock multimedia inspirate de *„acid trips"*: viziuni caleidoscopice, spirale, sfere etc. Regizorul, în tentativa sa de a crea o reflexie filmică a stărilor de conștiență alternative generate de LSD, captivează spectatorul încă de la primele secunde, oferindu-i de la bun început un montaj cum acesta nu

---

[388] „You Are What You Eat" (vezi 4.8.) și „Monterey Pop" vor rămâne singurele sale titluri ca operator, cu mențiunea că din materialul brut filmat atunci s-au mai montat ulterior câteva filme.

[389] Ceilalți operatori au fost James Desmond (a.k.a. Nick Doob), Roger Murphy și Nick Proefers.

[390] A Tribute to Dr. Strange și Trips Festival în 1966, Fantasy Fair and Magic Mountain Music Festival în 1967 – vezi 3.5. În mod mai puțin așteptat, Iugoslavia dictaturii lui Iosip Broz Tito (cea mai deschisă țară socialistă) a organizat din 1966 primele festivaluri anuale de muzică rock din Europa, Ghitarijada, care există până azi, fiind considerat cel mai longeviv din lume, chiar dacă cu întreruperi.

mai întâlnise până atunci, pentru a-l fi convinge că e pe cale să vadă un film documentar cum nu se mai făcuse până atunci. Urmează un scurt respiro al unui interviu cu două fete solitare așezate pe o bordură, care întrebate ce cred ele că va fi acolo, ce așteaptă, răspund că probabil va fi un fel de Crăciun și Paște împreună. Adică, o sărbătoare, una a „vibrațiilor". Suntem introduși de la bun început în pulsul special al montajului filmului (o altă inovație marca Pennebaker), în care unei secvențe plină de energie îi succede una blândă, care calmează spiritele încinse de precedenta.

După preambul, este introdus în sfârșit în montaj un videoclip pe cântecul „San Francisco (Be Sure To Wear Some Flowers In Your Hair)" interpretat de Scott McKenzie, conceput (și rămas peste ani) ca un imn al fenomenului sociouman The Summer Of Love – compus de John Phillips de la trupa The Mamas & The Papas (unul dintre promotori) și produs de Lou Adler. Filmul a fost dedicat încă de la bun-început *flower children*, pentru ei fusese întreg travaliul și pentru modul lor de viață cel nou. Îi vedem în vestimentațiile lor consacrate culorii („uniforme" de tip *tie-dye*) bucurându-se de soare în Golden Gate Park din San Francisco, dansând, purtându-și copiii nou-născuți în spate, împărțindu-și puțina mâncare cu propriii câței, râzând cu polițiștii în uniforme înveseliți la rândul lor, ridicând corturi tip „*wigwam*" în care vor sta împreună. Nu s-a filmat doar în Monterey la concerte, întrucât se urmărea surprinderea fenomenului în ansamblu. Și prim-planuri, multe, abil triate. Intră în ecuație și organizatorii, care, pe aceeași muzică, pregătesc scena. (Doi ani mai târziu, filmul „Woodstock" va începe printr-un montaj similar, cu pregătirea scenei, pe muzică din off.) Pe finalul clipului, sunetul captat live cu vocile unor personaje este introdus și el în montaj pentru a face tranziția către secvența următoare, dedicată în totalitate

organizării evenimentului și filmată „foarte" din mână: avioane aterizează aducându-i pe participanții întâmpinați de comitete de primire, muncitorii finalizează scena specială, telefoane zbârnâie prin birourile agitate etc. Nu lipsesc de aici încadraturi cu totul insolite și nemaivăzute, ca aceea în care operatorul pleacă de pe imaginea în oglindă filmată în *dutch angle* a lui John Philips vorbind la telefon (textual: „unghi olandez", expresia americană pentru contra-plonjeu) pe soția sa Michelle care apare în cadru în mod neașteptat cu capul în jos, întrucât operatorul stătea el însuși așezat în fund pe podea în timpul panoramării făcute „peste cap", spre spate. (John și Michelle, membrii al trupei The Mamas And The Papas, au fost unii dintre producătorii principali, atât ai festivalului, cât și ai filmului, deci au fost urmăriți special.) Porțile se deschid într-un moment simbolic și publicul tânăr începe să intre pentru prima dată în sala de spectacole în aer liber pentru a-și lua în primire cu bucurie evenimentul, întâmpinat de anunțurile la megafon ale organizatorilor, în timp ce șeful poliției din Monterey apare într-un interviu ca un omuleț rotofei și chel, terifiat de cele care stau să se petreacă fix sub nasul lui, disperat că orășelul său pacific va fi invadat de hippies: „...pardon, am vrut să zic nu hippies, ci Hell's Angels... am auzit că vin și Black Panthers... și cine mai știe cine... dacă vin peste noi cincizeci de mii de oameni, ne vor mânca alimentele disponibile într-o singură zi...". Identificăm „din potou" germenii Efectului Anti-Monterey (vezi mai departe).

Conștient că joacă o carte câștigătoare, Pennebaker plusează și își continuă filmul cu un al doilea clip, pe muzică de The Mamas & The Papas, de data aceasta refăcând în sens invers „traseul" primului: pleacă de la organizatori ca să ajungă din nou la *flower children*, pe care îi arată din nou în ipostaze caracteristice, de care se

pare că era foarte atașat. După care, începe festivalul propriu-zis, cu un concert tot al trupei de cult din Los Angeles The Mamas & The Papas – căreia i se rezervă o „porție specială" în film, datorită implicării în producerea și organizarea evenimentului-unicat.

Unul din vectorii concepției regizorale din „Monterey Pop" este alternarea amplelor secvențe *concert footage* (multe din ele rămase de referință) cu investigarea direct cinema a scenei hippie din California, a solarității acesteia, pentru a sublinia în mod constant de-a lungul montajului ideea principală a operei: festivalul este climaxul rockului psihedelic generat de societatea alternativă propusă de contracultural hippie născută de „Revoluție" în Era Psihedelică. Dar, ca și în precedentul „Dont Look Back" în care arătase fără rețineri și *„The Dark Side of the Moon"* a lui Bob Dylan, nici aici nu va ezita să provoace filmic și reversul medaliei. Căci ceea ce a început sub auspicii salutare la San Francisco în 1965 se va termina peste scurt timp în dezastru și, cu toate că festivalul a fost ținut în iunie, la începutul verii, semnelele terifiante a ceea ce va urma peste puțină vreme sunt deja vizibile[391]. Cineastul nu poate și nici nu vrea să treacă ușor peste ele, căci fenomenele secundare încep să devină îngrijorătoare. Orașul nu mai putea face față cohortelor de noi veniți, în majoritatea lor tineri naivi fără resurse atrași de mirajul marca hippie ca fluturii de lampă. Lipsa adăposturilor, subnutriția, sexul neprotejat și mai ales consumul excesiv de droguri încep să facă ravagii, rata criminalității crește exploziv[392]. În partea a doua a filmului său, Pennebaker încep să insereze cadre în care vedem hippies mai puțin fericiți, dormind direct pe jos în nopțile ceva mai răcoroase ori ziua-n amiaza mare sub căldură, secerați de oboseală, cu capul pe

[391] Vezi 1.6.

[392] Vezi și „The Hippie Temptation", 4.2.

betoane, lihniți de foame, triști, dezorientați. Un joint este vârât de un băiat între buzele unei fete care încă nu s-a trezit dimineața în sacul ei de dormit, aceasta inhalând marijuana încă pe jumătate adormită. Sunt filmate câteva fete în mod evident întoarse pe dos, unele fugind aiurea cu expresii pierdute. Mișcarea feministă ce a căpătat aplomb în Early Seventies a revelat faptul că, în numele revoluției sexuale și al amorului liber, multe fete au fost victime ale unor abuzuri sexuale, obligate să se dăruiască oricui le-o cerea, fiind ades, practic, violate în grup. (În clinica gratuită deschisă în San Francisco de dr. David E. Smith erau întinse afișe pe pereți cu sfaturi pentru asemenea situații[393]). Dar Pennebaker îndulcește aceste cadre aspre, abrazive, alternându-le cu altele ale unor cupluri surprinși în ipostaze tandre, plimbându-se, sărutându-se, încălzindu-se unul pe altul în somn etc. Ideea este aceea că, până la urmă, totul a stat acolo sub zodia iubirii.

Inestimabile sunt secvențele exploziei de energie artistică ale concertelor, cele de noapte având în fundal proiecții psihedelice multimedia. Personalitatea starurilor, fețele lor transfigurate, vestimentația, relația cu publicul (și, prin urmare, cu lumea întreagă, începând cu acest anume rockumentar) îl interesează în cel mai înalt grad pe cineast. Organizatorii îi amestecaseră pe artiștii albi cu unii negri, într-o tentativă de desegregare a scenelor rock, până atunci strict separate. A fost invitat chiar și un artist de culoare din Africa de Sud, Hugh Masekela, supranumit *„the father of South African jazz"*, fapt rarisim în epocă – artiștii negri de acolo nu primeau vize de ieșire din țară în timpurile Apartheidului. Pennebaker nu a păstrat în film ordinea afișului, alternând în voie concertele, fidel intenției sale de a dubla un moment tensionat cu unul de acalmie.

---

[393] Vezi „The Hippie Temptation", 4.2.

Janis Joplin era abia la începutul carierei sale (meteorice, din nefericire) și încă necunoscută pe plan național. Faima ei se limita pe atunci la comunitatea Red Dog Experience[394], la perimetrul orașului San Francisco și, maximum, statul California, încă nu apăruse pe vreun disc al primei sale trupe, Big Brother and the Holding Company. (Primul lor LP omonim va fi lansat în august '67.) Spectatorii festivalului (și ulterior cei ai filmului) au fost uluiți de naturalețea și dezinhibarea tinerei artiste, la fel ca de talentul ei excepțional și de magnetismul scenic incredibil, pe care Pennebaker îl servește magistral.

The Who erau superstaruri în Anglia, dar necunoscuți încă în America. Pennebaker nu putea să nu introducă în montajul său „My Generation" – piesa lor de referință și simbol transoceanic al Youth Revolution. Dar ceea ce uluiește publicul este reacția de final a chitaristului Pete Townshend, care devastează scena, spărgându-și chitara în bucăți și azvârlind resturile în sală. A început să facă asemenea gesturi la finele concertelor sale încă din 1965. O secvență similară fusese imaginată de Michelangelo Anonioni în filmul său (rămas unul de cult) „Blow-Up" din 1966, având-i ca protagoniști pe The Yardbirds. (Acolo însă, Jeff Beck își spărgea chitara oarecum motivat, nemulțumit de calitatea amplificării.) Mulți rockerii au copiat ulterior momentul „marca Townshend", făcându-și praf instrumentul la finele concertului, în mod pur epigonic.

Una dintre revelații a fost și Otis Redding, un magnific interpret negru de blues și soul de o energie uluitoare și absolut imprevizibilă, ajuns și el un superstar ultrameteoric după concertul de la Monterey. Din nefericire, doar pentru șase luni, căci va muri foarte curând într-un accident de avion (nu a apucat premiera

[394] Vezi 3.4.

filmului). Va fi însă propulsat pe culmi de criticii muzicali prezenți la festival. Anticipează în evoluția sa conceptul „Black Is Beautiful", care va fi introdus de extremismul de culoare în SUA abia în anul următor. Se pare că îl auzim *avant la lettre* pe James Brown urlând pe scenă în fața unei mulțimi în extaz torsionate de muzica funk: *„Say it Loud/I Am Black And I'm Proud!"*.

Dar momentul culminant și fascinația festivalului și a filmului este prima evoluție importantă (și devastatoare totodată) a lui Jimi Hendrix pe pământ american, și el propulsat în stratosfera superstarurilor imediat după Monterey. Versiunea piesei sale „Wild Thing" rămâne până azi poate „cea mai" incredibilă înregistrare de muzică rock făcută vreodată. Vedem un protagonist al unui *power trio* de elită interpretând magistral o piesă de acid rock și, deodată, ceva se întâmplă: chitaristul își ascunde instrumentul la spate, fără a se opri însă din cântat! După care, improvizează un solo folosindu-și nu degetele, ci... limba! După care, scufundat în transă psihedelică, freacă corzile chitarei de boxele de control și de amplificatoare, inventând sonorități nemaiauzite și nebănuite. După care, îngenunchează în fața chitării sale Fender Stratocaster, toarnă alcool în ea și-i dă foc, continuând însă să cânte la instrumentul arzând, folosindu-l ca pe o țiteră așezată pe scenă. Sonoritățile astfel obținute pe corzile cuprinse de flăcări în timp ce se topeau nu au putut fi niciodată reproduse. După care, își face praf instrumentul la rândul său, aruncând resturile în sală, exact ca și Pete Townshend. Fapt care nu-i stătea în obicei. Aici, l-a imitat pe englez, cu care era în rivalitate pe scena cluburilor londoneze underground. De altfel, nici unul nu a vrut să intre după celălalt în concert, ordinea fiind decisă de organizatori prin aruncarea cu banul (conform declarațiilor ulterioare ale lui Townshend). Secvența este punctul culminant al filmului lui

Pennebaker, care dezlănțuie pulsul unei lumi de supernova de nimeni bănuită – dar, nicidecum pe lungimea de undă *flower children*, care priveau totul răvășiți. Suntem propulsați, parcă, într-un univers paralel scufundat într-un ocean „acid" răvășit de furtuni interstelare unde existențele sunt imaginate cu totul altfel – cât se poate de departe *de „if you come to San Francisco be sure to wear some flowers in your hair"*...

În final, nu mai puțin de optsprezece minute sunt dedicate în montaj concertului maestrului sitarului indian, Ravi Shankar, concert care a durat patru ore în festival. (În „Concert For Bangladesh" va avea tot o secvență de concert de 18 minute).[395] Acesta este cel mai lung moment dedicat unui singur artist din toate rockumentarele despre festivaluri, fapt unic în producțiile de gen, în care fiecare cadru și fiecare minut sunt, în mod evident, drămuite cu parcimonie. Cu toate că muzica indiană era deja asociată cu stările alternative ale conștienței induse de consumul de droguri psihedelice, cu toate că raga pe care o cânta acolo crea aceleași stări prin transa pe care o provoca, toți cei de față au putut fi convinși că Ravi deschidea, prin arta lui, aceleași porți fără să se afle însă sub imperiul drogului – altfel, nu s-ar fi putut concentra inflexibil timp de patru ore continuu (asta s-a conchis după...). Primele șapte minute ale secvenței, Pennebaker le consacră unui ultim și amplu videoclip, cel al disipării, care începe cu un cadru trist: o pereche de pantofi vechi abandonați pe o stradă, așezați îngrijit exact pe linia continuă trasată în mijloc. Pe acordurile sitarului stăpânit absolut magistral, hippies își strâng corturile, pleacă în toate părțile cu sacii în spinare ori fac autostopul. Pajiștile verzi rămân aproape pustii, și parcă ne pare rău. Cineastul concentrează acum cele mai șocante și mai

[395] Vezi 8.10.

frumoase portrete, păstrate probabil special: o maimuțică pe al cărei creștet a fost picat cu vopsea roșie cuvântul LOVE stând afectuoasă pe umărul unui tânăr, un automobil vopsit psihedelic pe capota căruia se deslușește același cuvânt, un skinhead[396] cu creștetul ras și intens pictat, un Hell's Angel solitar (filmat din spate, desigur, pentru a i se citi literele de pe temuta vestă de piele a membrilor clubului) mergând liniștit printre hippies, o comunitate stând pe jos și fumând sub expoziția lor de postere atârnate pe un perete exterior etc. Partea de mijloc a momentului Shankar îi este dedicată lui însuși și celor doi companioni, aparatul investigând alcătuirea complexului instrument pe care-l mânuiește, degetele plimbându-se frenetic pe corzi, degetele de la picioarele desculțe acționând hărnicuțe mecanismele de jos, părțile trupului așezat în poziția caracteristică, detalii din vestimentație. A treia și ultima parte este rezervată audienței, al cărei katharsis cineaștii încearcă să-l prindă, filmând portrete de tinere fete frumoase cu *look* psihedelic (o adevărată colecție „de aur"!), adânc concentrate asupra muzicii, pe alții dansând extatic ridicați în picioare, pe Jimi Hendrix în postura de spectator cuminte (Shankar a cânat primul duminică 18 iunie, în timp ce Hendrix va fi în aceeași seară printre ultimii), filmând chiar și pe unul dintre colegii operatori filmând la rândul său scena ridicată pe o platformă (un ins cu barbă, cu aparatul ținut pe umăr de dispozitivul inventat de Albert Mysles și cu magnetofonul Nagra atârnându-i la șold pentru priza direct). Când raga se apropie de final, reacțiile oamenilor din audiență sunt atent filmate de operatorii care stăteau cu spatele la interpreți special pentru aceste cadre – și eforturile le sunt răsplătite: este surprins întreg

[396] Subcultură apărută în Londra, apoi extinsă în UK, adeseori în conflict dur cu cea hippie.

momentul în care oamenii se încordează lent pentru aplauze, își depărtează tăcut palmele în așteptarea ultimei note cu fețe iluminate, după care explodează în urale și aplauze, țâșnind efectiv de pe scaune, debordând de fericire. Acesta e singurul moment în care este inclusă în montaj reacția publicului, asupra căreia acum se insistă îndelung, ca o despărțire de întreg festivalul. Într-adevăr, urmează genericul de final, extrem de simplu, pe negru, cu același scris desen animat de cretă albă, fără niciun cadru inserat, având ca suport un palid sunet live al unora care pleacă parcă dintr-o încăpere, ideea fiind aceea că nu mai e nimic de spus după ce s-a terminat totul, de ce s-o mai lungim?

În 1969, tânărul om de afaceri Joel Rosenman și asociatul său au primit vizita a doi manageri care-i propuneau următorul lucru: să-și investească banii în deschiderea unui studio de înregistrări care să debuteze prin organizarea unui festival rock, știu ei un loc tocmai potrivit, undeva pe lângă micul oraș Bethel din satul New-York, unde locuiesc mulți rockeri, printre care și Bob Dylan și Jimi Hendrix, îi zice Woodstock locului cu pricina. Conform celor declarate de Rosman personal în filmul documentar „Woodstock: Now And Then" din 2009, doar cu o zi înainte de acea întâlnire văzuse „Monterey Pop" (despre care afirma în același interviu că e unul dintre cele mai bune filme văzute de el vreodată) și singurul motiv pentru care a acceptat riscanta afacere a fost ideea că poate realiza ceva similar. Așadar, Monterey a generat, practic, Woodstock.

Unda de șoc a evenimentului Monterey Pop s-a propagat rapid încă din 1967, grație mediatizării nemaiîntâlnite până atunci atât în presa scrisă cât și în cea audiovizuală, nu în ultimul rând a rockumentarului, generând în scurt timp Efectul Monterey.

Numesc EFECTUL MONTEREY vibrația spirituală intensă generată în Era Psihedelică de succesul primului megafestival de muzică rock printre promotorii și organizatorii care au stat la originea zecilor de evenimente similare în următorii patru-cinci ani, dispuși să investească (uneori riscant) sume uriașe în evenimente de gen.

O vibrație ce-i capta și pe tinerii generației hippie care constituiau imensa audiență, aceștia din urmă începând să fie tot mai dispuși la rândul lor să parcurgă cu fanatism vaste spații cu scopul edificării unor macro-comunități efemere caracteristice al căror principal catalizator era muzica proprie, receptată ca o reflexie fidelă a modului lor de viață. Iar cele secundare: sexul liber și consumul de droguri – teme predilecte ale muzicii proprii.

A existat și un recul, manifestat viguros, prin reacția oamenilor de rând ostili („*squares*", în jargonul epocii), viețuitori tihniți în preajma locațiilor adesea calamitate în aceste situații, care se vor organiza și vor obține prin decizii ale instanțelor blocarea unor atare evenimente[397], ceea ce va duce aproape la dispariția lor la începutul deceniului opt. Foarte multe festivaluri rock vor fi anulate din acest motiv în Late Psychedelia. Din acest anume motiv, al rezistenței îndârjite și ades victorioase a oamenilor de rând, marile festivaluri rock au aparținut strict Erei Psihedelice, născându-se și murind odată cu aceasta, existând sporadic în anii de după, pentru a reînvia mai apoi sub alte auspicii – uneori, resuscitate paradoxal chiar de chiar comunitățile care le blocaseră prin Efectul Anti-Monerey, din rațiuni comerciale.

[397] Vezi 7.8.

Numesc EFECTUL ANTI-MONTEREY reacția dură în plan social îndreptată împotriva marilor festivaluri rock și a urmărilor imediate ale acestora, inițiată în principal de indivizii care populau locațiile alese de organizatori pentru evenimente de gen și care, de teama unor calamități sociale, făceau totul pentru a le interzice.

De pildă, după primele trei ediții ale Isle Of Wight Festival din 1968-70 generate de Efectul Monterey, locuitorii insulei britanice au reușit să obțină o interdicție care le-a pus capăt – au trecut prin Parlament o lege special pusă sub semnul Efectului Anti-Monterey. În 2002, urmașii acelora au decis reorganizarea festivalului anual de muzică rock, insula redevenind astfel loc de „pelerinaj" al contraculturii[398].

„Monterey Pop" este rockumentarul deschizător de drumuri din lista producțiilor similare având ca subiect fascinantele megafestivaluri ale erei. Nu numai organizatorii evenimentului au întâlnit probleme în premieră ci și cineastul D.A. Pennebaker, care, după „Dont Look Back" din anul precedent, a reușit din nou gestionarea admirabilă a unui eveniment tot în premieră, mijloacele sale de creație rămânând ca o sursă de inspirație pentru cei de după el. Putem vorbi cu adevărat despre o „rețetă", mai bine spus o metodă pe care a lăsat-o moștenire istoriei rockumentarului.

Numesc METODA PENNEBAKER acel ansamblu de mijloace de creație regizorală și scenaristică conceput de D.A. Pennebaker pentru rockumentarul „Monterey Pop" care va fi folosit cu predilecție de aproape toți regizorii ce vor semna ulterior

[398] Despre ediția din 1970, vezi 7.10.

producții similare în Era Psihedelică: videoclipul alcătuit din cântece înregistrate live montate cu cadre de ambianță filmate în timpul festivalului, obsesia pentru prim-planurile tinerilor flower power, a lumii obiectuale a acestora și a modului lor de viață, alternanța momentelor de concert cu interviuri ale participanților, alternanța unor interviuri ale tinerilor ce savurau festivalul cu ale unor bătrâni indignați de acesta, interesul pentru travaliul organizatorilor.

Aceasta a fost a doua, în ordine cronologică. Mai există și alte metode uzate de cineaști atunci când s-au apropiat de documentarul sau rockumentarul Erei Psihedelice. Pe prima o numesc Metoda Whitehead-Palmer[399]. Pe a treia, Metoda Scorsese-Schoonmaker[400].

În 1998, „Monterey Pop" a fost ales pentru prezervare în National Film Registry din Libary of Congress, considerat a fi „semnificativ din punct de vedere cultural, istoric sau estetic".

## 7.3 Rockumentarul aproape dispărut al unui eșec european de proporții: „Rome Goes Pop"

Jerry și Patricia Fife, tineri promotori din SUA atinși de Efectul Monterey, se gândesc să intre și ei pe ușa din față în istoria erei și încep să organizeze încă din toamna lui '67 primul festival internațional de muzică rock din Europa de Vest. Unul avusese deja loc în mod surprinzător în Europa de Est – prima ediție a unui festival rock european, Ghitarijada, contemporan cu primele de gen din California și din lume, în Iugoslavia socialistă în

[399] Vezi 4.4 și 10.2.

[400] Vezi 7.4.

1966, stârnind indignarea unor bătrâni *„apparatchiks"* din acea țară, totuși, comunistă. (Mai mult, Ghitarijada a rămas cel mai vechi festival rock anual din lume). Soții Fife aleg Roma – nu se știe de ce – și lansează invitații în toate părțile. Evenimentul zămislit de mentalitatea californiană *flower power* altoită pe cultura greco-romană va avea un destin trist, va fi catastrofal manageriat și organizat, amânat de două ori (fusese programat inițial pentru februarie 1968.) Multe trupe acceptă inițial, apoi declină invitațiile, datorită unor alte angajamente ferme în universul anglo-saxon de pe ambele maluri ale Antlanticului – acolo unde rockul devenise deja *big business*. Jimi Hendrix, primul contactat de antreprenori, va ajunge finalmente la Roma abia la sfârșitul lui mai, pentru două concerte antologice, dar controversate, în 24-25 mai la Teatro Brancaccio, tot cu săli cu multe locuri goale. Italienii se vor dovedi delăsători, după bunul lor obicei. Nu vor exista fonduri suficiente pentru publicitate, deși afișul „Primului Festival Pop din Europa" va fi conceput de legendarul duo de graficieni englezi (și ei înșiși rockeri) Hapshash And The Coloured Coat, adică Michael English și Nigel Waymouth – figuri embematice din Londra în timpul Erei Psihedelice, graficieni orientați spre afișe rock și coperți de discuri, dar și autori a două LP de interesant rock psihedelic britanic (în 1967 și 1969). Mediatizarea va fi pauperă, în special la radio și televiziune – programele de varietăți tv RAI erau alcătuite cu vedete ale muzicii ușoare, universul rock fiind interpretat în Italia anului 1968 ca unul alternativ, deci concurent. Promotorii mizau totuși pe excitația generată în SUA de anunțarea unui asemenea „fierbinte" eveniment și pe exodul pe care îl considerau inerent al zecilor de mii de tineri către locația anunțată (un soi de forțare a Obsesiei Woodstock

*avant la lettre*[401]), scăpând din vedere faptul că tinerii din Europa nu posedau automobile şi că aici deplasarea era costisitoare. Totul se îndrepta în mod previzibil spre un dezastru public şi financiar de proporţii, dar promotorii merg înainte, obţinând cu greu fonduri insuficiente de pe la investitori nu tocmai convinşi. „Amânarea amânării" va aduce festivalul în primele zile ale explozivului Mai '68 (4-7 ale lunii), când vestul continentului (în special Franţa) devenise un cazan sub presiune şi tinerii erau „focusaţi" pe protestele studenţeşti care tindeau să prindă substanţă de la o zi la alta. Care proteste, demaraseră cu puţin timp în urmă tocmai la Roma, anume cu faimoasa Bătălie din Valle Giulia din februarie – prima ciocnire violentă între studenţi şi poliţie din acel memorabil an 1968[402]. Parisul era deja în tumult, metropolele din RFG erau frământate de dure manifestaţii, peste ocean universităţile Columbia din New York şi Berkeley din California atinseseră punctul critic. Nici că se putea un moment mai prost găsit pentru un festival al păcii – care, de altfel, până în ultima clipă rămăsese incert. Şi încă ceva: acid rockul anglo-american încă nu cucerise Occidentul european, având deocamdată relativ puţini adepţi, universul underground era restrâns, mişcarea hippie încă limitată pe continentul sub control mai degrabă mod, grupurile de rockers erau puţin numeroase într-o ţară dominată copios de starurile muzicii uşoare (cu excepţia Regatului Unit). Sala impozantului Palazzo Dello Sport din cartierul EUR, o sală polivalentă ultramodernă cu o capacitate de 16.000 de locuri, construită pentru Jocurile Olimpice din 1960, va fi, într-adevăr,

---

[401] Vezi mai departe, 7.4.

[402] Ultima ciocnire dintre studenţi şi poliţie în acel agitat 1968 va fi la Bucureşti, de Crăciun. Studenţii români au fost singurii din lume care au obţinut ceva în urma protestului lor: România lui Ceauşescu le-a acordat vacanţă în timpul Crăciunului (inexistentă până atunci în dictatura comunistă).

aproape goală, ceea ce va face revista engleză *Melody Maker* să numească evenimentul *„The Pop Flop of '68"*[403]. Faptul că nu a realizat contextul social diferit dintre California şi Italia îl va face pe Jerry Fife să-şi îngroape în cartierul EUR întreaga sa moştenire de 16.000 $, alături de fondurile pe care le adunase cu mare dificultate – pierderile finale vor fi de aprox. 100.000 $, uriaşe pentru valoarea de atunci. O mică echipă de la un post afiliat radiodifuziunii de stat olandeze, numit VPRO, a fost până la urmă trimisă la faţa locului, conducătorul acesteia, Wim Noordhoek, publicându-şi ulterior amintirile acelei călătorii pline de incidente, cum de altfel se va dovedi şi festivalul însuşi – despre care, în timpul deplasării sale la Roma, nici măcar nu ştia dacă, finalmente, se va ţine sau nu:

> „Spectrul unui rece, gol şi întunecat Palazzo Dello Sport cu afişe bătute în cuie pe perete pe care să scrie SPECTACOL ANULAT ne-a bântuit întreaga călătorie... Nici unul din noi nu a dormit timp de 36 de ore şi ne-am petrecut ultima parte a voiajului cu trenul, înghesuiţi între militari italieni urlători şi mâncători de găini fripte".[404]

Noordhoek era deja un reputat om de radio olandez, realizator al longevivei emisiuni de muzică rock „Witheek", iniţial „Hit Week", apoi „Wee" (din 1965 până în 1974), editor pe cd al concertului Pink Floyd de atunci de la Roma: „Pink Floyd – Rome 6.5.68." (cumpărase drepturile a 45 minute din festival). VPRO, care debutase ca post de radio, avea deja şi secţie tv.[405]

Nici vorbă, aşadar, despre aşteptatul exod al miilor de *flower children* de dincolo de Atlantic, deşi, în preziua eşecului, unele cotidiene, în efortul de a salva ceva din evenimentul ce se voia

---

[403] Vezi mai departe, 7.4.

[404] https://digilander.libero.it/pinkside/witheek_ii_uk.htm – material de presă *Witheek*.

[405] Vezi 9.8.

internațional, publicau, spre binele urbei, știri închipuite despre o atare stare de fapte. Ca, de exemplu, *Daily American*, pe vremea aceea editat la Roma: „Cinci sute au fost observați că vin de la Amsterdam și mii de tineri din toată Europa se îndreaptă spre Roma"[406] – știre dovedită falsă.

Una peste alta, concertele trupelor ajunse acolo au fost însă, cu toatele, memorabile (atâtea dintre ele câte n-au fost oprite brutal și inutil de poliție), numeroase *bootlegs* circulând peste decenii. Din Marea Britanie au descins cele mai multe nume, mai toate de vârf: Pink Floyd, Julie Driscoll with Brian Auger And The Trinity (aflați „pe val" atunci), Donovan, Fairport Convention, Ten Years After, The Nice, Family, The Move și Grapefruit. (Aceasta ultima, o curiozitate, era o trupă promițătoare dar efemeră, azi complet uitată, apărută sub umbrela The Beatles, manageriați prin Apple Publishing, numele le-a fost dat de John Lennon în 1967 după o carte scrisă de Yoko Ono.) Din SUA au ajuns The Byrds, Captain Beefheart And His Magic Band și The Association. Din Franța – Hugues Aufray. Tocmai din Japonia – The Samurai. Din Iugoslavia, țară comunistă, dar prietenoasă Italiei – Roboti și Five Up. Au mai participat „băștinașii" de la I Giganti. Toate premisele erau ale unui festival de antologie, dar, trist!, sălile au fost dezarmant de goale, în niciuna din seri neînregistrându-se nici măcar o mie de spectatori în celebra și gigantica arenă. Mai mult, oficialitățile au dovedit o ostilitate excesivă față de eveniment, cu totul nejustificată prin afluxul restrâns de participanți – asta, desigur datorită contextului social ultratensionat indus tocmai de revoltele studențești și de perioada alegerilor generale din țară. Autoritățile occidentale începuseră să fie cuprinse de panică în

[406] Articol comemorativ publicat în *La Reppublica* din 31 mai 2008, la aniversarea de patru decenii – http://assante.blogautore.repubblica.it/2008/05/rome-pop-festival-1968/, care citează din *Melody Maker*.

fața ideii de dezordini stradale iradiate din campusuri. Când, în penultima zi a festivalului, trupa engleză The Move a aprins fumigene în Palazzo Dello Sport ca parte a show-ului lor, poliția a luat cu asalt clădirea, alături de trupele de pompieri militari, evacuând publicul și oprind brutal festivalul. Astfel, ultima zi s-a desfășurat *per forza* la Piper Club, într-un spațiu deja consacrat, suficient pentru audiența relativ restrânsă. (Vorbim despre un faimos club rock din Roma înființat în 1965 și decorat cu opere de artă ale unor artiști emblematici ai epocii – Andy Warhol etc. – transformat în anii '70 o celebră discotecă.) „Primul festival pop din Europa", cum scria mândru pe afiș și fluturași, a sucombat într-un eșec de proporții – o generoasă intenție corodată de nepriceperea inițiatorilor, indiferența adepților și ostilitatea oficialităților + detractorii, adepți ai Efectului Anti-Monterey (în special în acel incendiar Mai '68 studențesc, cum subliniez).

Cu câțiva ani în urmă, a început să circule pe internet un fragment de numai 18 minute filmat de BBC, fișierul fiind intitulat de cel care l-a postat „Rome Goes Pop". Nu există nume de autori pentru simplul motiv că nu s-au creat generice – materialul a fost recuperat (în secret?) din arhivele BBC, făcând parte, probabil, dintr-o emisiune tip rockumentar tv (cu același titlu?) despre festivalul de la Roma, neexistentă însă în minuțioasele arhive britanice – așadar, nedifuzată vreodată. Regretabil, întrucât fragmentul ieșit la suprafață are o certă valoare de documentar, unul original, tipic britanic – deci, netributar Metodei Pennebaker. Conform canonului BBC, care distila în mod fericit valențele cinematografului cu cele ale jurnalismului într-un alambic dedicat reportajului (suntem departe de direct cinema și aproape de televiziune), avem, pe alocuri, un comentariu din off în care fiece cuvânt citit de comentator este așezat exact la locul său peste

cadrele filmate cu camera pe umăr, operatorul mergând, când cu fața, când cu spatele, pe lângă starurile descinse la Roma cu doar câteva ore înaintea începerii, compunând cadre proaspete, dinamice. Secvențele de cronică stradală rămase în fragmentul modest ca întindere ne poartă prin ungherele Romei de atunci ori printre edificii monumentale, pe la „ruinuri" și talciocuri presărate cu nelipsitele scutere. Alături, în special, de Julie Driscoll – frumoasa cântăreață star prog rock ce beneficiază aici de „partea leului", poate pentru că ne apare ca o insolită încarnare a ideii de Carnaby Street înflorită în miezul Cetății Eterne (tinerele latine de acolo, frumoase la rândul lor, arată altfel în rarele fotograme în care le putem vedea). Pe hitul de top prog rock „Wheels On Fire" savurăm un fragment de videoclip montat pe travelling-uri îngrijit filmate din mașină, cu sau fără protagoniști în amorsă (Julie Driscoll și Brian Auger), cadre „furate" într-o zi liberă – cum spune solista în interviul folosit și el la construirea secvenței, în care vorbește despre eveniment. În succesiune, avem o altă secvență cu un interviu al lui Brian de această dată, montată pe cadre din concertul cu sala goală în fundal. Decelăm din cele două intenția originară a autorului de a se folosi de ocazie pentru o imersie în universul interior al artiștilor – la care, cei doi subscriu cu candoare. Avem apoi și o „restituire", o trupă japoneză numită The Samurai, care practicau un curios prog rock cu varii influențe ethno (fragmentul de concert inserat în „montăjel" e, din păcate, la fel de scurt ca celelalte), iar din interviul cu solistul lor vocal aflăm că trupele pop japoneze se căznesc din răsputeri să-i imite pe anglo-saxoni, în timp ce aceștia se întorc în arta lor spre Orient (The Beatles, de exemplu, dar și alții, care au descoperit sitarul indian), așa că totul glisează la ei acasă în Asia spre o „imitație a imitației" (cum singur s-a exprimat).

În ziua a doua, avem o secvență tristă dedicată haosului organizatoric, filmată în sala în care erau patru sute de plătitori de bilet și două sute de carabinieri care-i păzeau. Aflăm și că nedibacii organizatori se gândeau să-i lase pe cei de afară să intre gratis, doar pentru a popula cumva spațiul dezolant. Sunt identificați și intervievați câțiva tineri britanici, ale căror scurte replici alcătuiesc o mică dar emoționantă colecție de figuri solare tip Mai '68 – aici scufundată, din păcate, în întuneric, și la propriu și la figurat. Printre ei, îl aflăm rătăcit și pe un american care călătorește peste tot pe unde poate, înregistrând concertele pe un magnetofon portabil – avea deja o impresionantă colecție proprie, dar la Roma au ajuns mai ales trupe din Anglia, ori el e interesat de San Francisco Sound, ce ne facem?...

În ziua a treia (și ultima la Palazzo Dello Sport), ni se oferă câteva cadre răzlețe și nu tocmai edificatoare despre incidentul de la finele concertului trupei The Move – acesta unul, din păcate, fie ratat de echipa de filmare fie neinclus în „montăjel". Iar în încheierea celor 18'22", un chiar interesant videoclip montat tot pe un cântec al lui Julie Driscoll With Brian Auger And The Trinity, în care se reușește, in extremis, transfigurarea cinematografică a stării de spirit de acolo – un incisiv cântec acid rock / prog rock peste care se montează cadre ale Romei clasice și clasicizante, distorsionate voit prin mișcări violente de aparat (transfocări și panoramări) făcute însă exact pe ritmul piesei, ceea ce ne indică certa intenție autorială (regizor?... operator?... amândoi?...). Ideea clipului de final e clar exprimată: Cetatea Eternă nu a știut cum să se adapteze freneziei din Psychedelia – și doar această singură secvență de încheiere ne face să conchidem că respectiva echipă de filmare ar fi meritat din plin un destin favorabil.

Din genericul unui fragment postat pe YouTube aflăm că s-a filmat pe 16 mm cu aparatură profesională – există mai multe fragmente acolo, sub diverse nume, care vin în completarea lui „Rome Goes Pop". Televiziunile filmau pe atunci exclusiv pe peliculă de 16 mm reversibil, alb-negru sau color și cu sunetul captat separat pe magnetofon pentru sincron (camerele video portabile cu casetoscopul agățat de umăr vor apărea în deceniul următor).

Sub titlul „Jimi Hendrix In Italy 1968" este montat un material audio lung de 92 minute, care începe cu o scurtă știre tv RAI tip newsreel cu următorul text inserat: „Pentru cei care nu-l cunosc, e vorba despre un cântăreț rock care..." – deși primele două LP-uri ale sale fuseseră lansate în anul precedent. Apoi sunt legate numeroase piese înregistrate la Bologna, Milano și Roma în priză de sunet deficitară, peste care sunt suprapuse exclusiv fotografii din turneul italian – înțelegem că au lipsit complet filmările.

Dar impactul pe care l-a avut fragmentul BBC la apariția sa pe Internet din urmă cu câțiva ani a reverberat, în mod special, printre membrii fan-cluburilor formațiilor descinse atunci la Roma. Asta, datorită „mitralierii" de la începutul montajului cu cadre de doar câteva zeci de secunde lungime alese din concertele trupelor – fapt care i-a pus cu totul pe jar pe fanii care credeau că e doar primul pas până vor apărea concertele integrale. Ceea ce ar constitui un adevărat tezaur! Așa că micile fragmente au fost de urgență puse pe YouTube și au avut mii și mii de accesări. Au vibrat, în special, fanii de la Captain Beefheart And His Magic Band și de la Pink Floyd – acestea două având oarecare consistență în montaj, în sensul că, în loc de 30-40 de secunde, au 70-80. Iar momentul Pink Floyd de la Roma pus pe YouTube poartă sigla Rai Due, un crawl trecând de două ori peste ecran (în cele 71 de secunde) cu textul: „*Documento esclusivo – Pink Floyd al*

*Palasport di Roma (1968)*". Asta ne duce cu gândul tot la un jurnal de actualități. Un alt fragment Pink Floyd tot de la Roma, lung de 6 minute 55 secunde, cu germinativa piesă instrumentală „Interstellar Overdrive" nu aparține aceluiași concert, fiind înregistrată la Piper Club într-una din zilele următoare.

Să nu uităm să clarificăm un termen al titlurilor, atât al fragmentului de film care a supraviețuit, cât și al festivalului însăși: În această ecuație, „pop" = „rock", mai exact „acid rock", întrucât topurile Erei Psihedelice erau umplute cu asemenea piese, ele fiind acelea care reflectau starea de spirit a generației proaspete.

„Rome Goes Pop" îmi evocă destinul ingrat al acelor istorici din antichitatea romană din opera cărora nu a supraviețuit decât un fragment incitant și savuros, împreună cu un mănunchi de câteva fraze scăpărătoare, care ne fac să regretăm soarta potrivnică ce a dus peste secole la dispariția părții principale a operei lor, motiv pentru care nu mai sunt amintiți azi decât în treacăt. Ori, în palide note de subsol.

Se pare că ar exista încă materialul filmat color în mai '68 la Roma de Bavaria Film, editat într-o versiune tv de 65 minute, difuzat în epocă și achiziționabil în prezent prin televiziunea de stat olandeză:

> *„The BAVARIA color recording, which lasts for one hour and five minutes can also be obtained by Dutch television. This has to happen. Please, please, call BAVARIA A.G., 47691 in München and ask for Herr Von Cosel".*

Și, mai departe, într-o notă de subsol:

> *„BAVARIA now is the 'Bavaria Film Interactive GmbH', Bavariafilmplatz 7, D-82031 Geiselgasteig; the address in the article does not exist now. Geiselgasteig is a part of the big town Munich. This is where all the TV studios are located and where you start when you visit the Bavaria film studios (note by Ingo Brode)"*[407].

[407] http://digilander.libero.it/pinkside/witheek_ii_uk.htm.

## 7.4 NAVA-AMIRAL: „Woodstock"
## Metoda Scorsese-Schoonmaker și obsesia Woodstock

O precizare de început: festivalul rock zis „de la Woodstock" nu s-a ținut, de fapt, în localitatea cu acest nume, ci în cătunul White Lake aparținând de orășelul Bethel din comitatul Sullivan, statul New York. Orașul Woodstock se află la 43 de mile distanță de această locație, dar, pentru că acolo își fixaseră reședințele rockeri ca Jimi Hendrix ori Bob Dyan, organizatorii au preferat acest toponim, care s-a consacrat instantaneu. Și a generat o reacție planetară.

La începutul anului 1969, următorul anunț apărea în *The New York Times* și *The Wall Street Journal*: „Tineri posesori de capital nelimitat sunt în căutare de oportunități legale și interesante de investire și de propuneri de afaceri". Fusese dat de doi într-adevăr tineri oameni de afaceri newyorkezi asociați, de-abia aventurați în jungla Wall Street: John Roberts și Joel Rosenman. Cuvintele anunțului lor vor rămâne faimoase[408]: *„Young men with unlimited capital looking for interesting, legitimate investment opportunities and business propositions."* – vezi documentarul „Woodstock: Now And Then", 2009, regia Barbara Kopple. Un atare anunț nu era ceva neobișnuit în SUA, mulți oameni de afaceri recurgând, efectiv, la mica publicitate pentru a se lansa într-o investiție promițătoare. Au primit 5.000 de propuneri. Una

[408] Dau și titlul unei cărți scrie de trei autori, din care doi organizatori ai festivalului: Joel Rosenman, John Roberts, Robert Pilpel – „Young Men With Unlimited Capital: The Story of Woodstock", Scrivenery Pr., 1999 (având și titlurile alternative „Young Men with Unlimited Capital: The Inside Story of the Legendary Woodstock Festival Told By The Two People Who Paid for It" și „Making Woodstock"). Cartea poate fi descărcată de la https://dokumen.pub/qdownload/young-men-with-unlimited-capital-the-inside-story-of-the-legendary-woodstock-festival-told-by-the-two-people-who-paid-for-it.html.

dintre acestea venea de la alți doi tineri asociați, Michael Lang și Artie Kornfeld, care veniseră cu ideea unui studio de înregistrări plasat în orășelul Woodstock din statul New York, loc ce devenise un soi de Laurel Canyon[409] al Coastei de Est, pentru că aici își stabiliseră reședința mai mulți „semizei" ai contraculturii. Cei patru s-au împrietenit rapid. Extremele erau punctate de Roberts (un businessman calculat până la obsesie) și de Lang, un hippie răsfățat și leneș (cel puțin, în aparență), fost patron al unui *head-shop*[410] în Florida și deja organizator al unui festival de muzică rock de mare succes în anul precedent, The Miami Pop Festival ediția din mai 1968, care se bucurase de participarea unor artiști ca Jimi Hendrix, Janis Joplin, Santana, Frank Zappa etc. și adunase nu mai puțin de 100.000 de spectatori timp de două zile. (Va mai fi o ediție în decembrie al aceluiași an.) Nu peste mult, ideea unui studio de înregistrări a făcut loc alteia, care prefigura un festival în aer liber, dublat de un târg de artefacte. Cu atât mai mult cu cât Roberts de-abia vizionase „Monterey Pop" al lui D.A. Pennebaker și fusese profund impresionat (vezi același documentar „Woodstock: Now And Then) – așadar, avem de-a face și la Woodstock tot cu Efectul Monterey[411]. S-a înființat astfel firma Woodstock Ventures, cu patru asociați, care se gândeau să-i coopteze și pe muzicienii ce locuiau în acel areal geografic. John Phillips de la The Mamas & The Papas (unul dintre organizatorii The Monterey International Pop Festival) este invitat să facă parte din board, dar va refuza, motivând că

[409] Suburbie a Los Angeles-ului în care se stabiliseră mulți muzicieni rock de pe Coasta de Vest.

[410] Mici magazine specializate în droguri licite (etnobotanice), publicații și artefacte ale contraculturii.

[411] Vezi 7.2.

Woodstock este o întreprindere profitabilă, în timp ce festivalul său fusese unul non-profit.

În aprilie '69, norocul pare că le surâde celor patru, întrucât proaspetele celebrități Creedence Clearwater Revival semnează contractul pentru participare, ceea ce va face brusc să „crească acțiunile" viitorului festival [zis] de la Woodstock. (Ca o anecdotă, Creedence Clearwater Revival vor fi dezamăgiți de prestația lor acolo din cauza marasmului organizării și vor interzice apariția lor în film – le-a venit rândul pe scenă, din cauza decalajelor, abia la ora 3 dimineața). Jefferson Airplane vor confirma și ei imediat. Alții vor semna fără rezerve, dar unii vor da înapoi. Ca folkista Joni Mitchell, de exemplu, oprită de impresar să participe pentru a nu-și rata apariția la faimoasa emisiune tv „The Dick Cavett Show". (Ea va compune după aceea cântecul „Woodstock", devenit instantaneu hit de top în interpretarea lui Crosby, Stills, Nash And Young.) Cu toate că nu mai dăduseră concerte de trei ani, The Beatles au primit invitație, dar John Lennon își ia libertatea să-i anunțe pe organizatori că supertrupa nu poate participa, oferind în schimb The Plastic Ono Band (de care nu auzise încă nimeni) și alegându-se astfel un refuz (dar pe care o va impune o lună mai târziu la Toronto[412]). The Led Zeppelin declină invitația, întrucât erau deja programați pentru un alt festival rock ținut în statul vecin, New Jersey, în chiar aceleași zile (ulterior, vor regreta enorm). Au mai refuzat participarea, din varii motive, Jeff Beck Group, Rod Stewart (inițial solist vocal Faces, tocmai lansat în carieră solo), Iron Butterfly și Moody Blues, care aveau programat un concert la Paris tocmai atunci (și ei, la rândul lor, vor regreta, peste ani, absența de la Woodstock). Cei de la Jethro Tull au fost invitați la rândul lor, dar complicatul Jan Anderson

[412] Vezi 8.9.

a comunicat organizatorilor că nu vor cânta în fața unei adunături de hippies nespălați (Jan Anderson îi detesta pe hippies[413]). Procol Harum n-au venit nici ei de dincolo de Atlantic pentru că erau obosiți după lungi turnee și sătui de tot felul de festivaluri care, cel puțin în SUA, se țineau deja lanț în acel 1969. The Byrds refuză, de asemenea, căci avuseseră parte de un incident violent la Atlanta Pop Festival cu o lună în urmă[414] și nu mai aveau încredere în megafestivaluri rock. The Doors nu s-au deranjat, căci credeau că Woodstock va fi nimic altceva decât „o reiterare de mâna a doua lui Monterey Pop": *„We never played at Woodstock because we were stupid and turned it down. We thought it would be a second class repeat of Monterey Pop Festival"* – vor regreta și ei enorm decizia luată[415]. Dar marele absent a fost Bob Dylan, rezident la Woodstock și care întoarce spatele festivalului tocmai pentru că nu-și voia invadată intimitatea de „găști de pușți îmbibați cu acid, purtând flori în păr"[416]. Altă „idiosincrazie" apropo de hippies!... Va lua pachebotul spre Anglia pentru a participa la prima ediție a festivalului Isle Of Wight în ziua de vineri 15 august, exact când începea festivalul zis de la Woodstock (și a spus mai târziu că a plecat de acasă tocmai atunci pentru că îi fusese asaltată locuința de *„druggies"*). Organizatorii și-i doreau pe Grateful Dead pe afiș, iar managerul acestora, Bill Graham, le va impune includerea a încă unei trupe din San Francisco, dintre cele de care se ocupa pe acea vreme. Le-a trimis înregistrări cu două, lăsându-i pe cei din New York s-o aleagă pe care vor voi.

---

[413] Vezi 1.6.

[414] Atalanta Pop Festival a avut două ediții, 1969 și 1970. Rockumentarul ultimei încă își așteaptă difuzarea, după 55 de ani.

[415] Conform declarației ulterioare a chitaristului lor Robby Krieger – http://www.doors.com/ftp/intervws/july3.htm.

[416] https://www.reddit.com/r/bobdylan/comments/wfif89/why_didnt_dylan_play_at_woodstock/

Ascultând benzile, Michael Lang a fost entuziasmat de ambele formații în asemenea egală măsură, încât a dat pur și simplu cu banul. Așa va ajunge la festivalul de la Woodstock, prin *flip-of-a-coyn*, pe atunci necunoscutul Santana, încă fără vreun disc lansat, ce va deveni instantaneu superstar. (Cei care au pierdut au fost It's A Beautiful Day.) Dar toate aceste tribulații, care nu au scăpat presei, vor face o reclamă nesperată festivalului și vor trimite spre locație vreo patru sute de mii de oameni. Aceştia sunt doar cei ajunși acolo, alte vreo două sute de mii (nu se știe exact câți) fiind opriți de Poliție să ajungă după declararea zonei ca fiind „calamitată" – mulți dintre ei cu bilete cumpărate.

Artie Kornfeld a fost, dintre organizatori, cel ce s-a dat de ceasul morții să fie făcut un film documentar important despre festival. L-a angajat pe debutantul în regie Michael Wadleigh (decizie neinspirată!) și a bătut pe la porțile din Hollywood spre a convinge producătorii. Una după alta, ușile marilor studiouri i se închid în nas. Cu o singură excepție: Warner Bros., unde producătorul Fred Weintraub își riscă pur și simplu întreaga carieră pentru a sprijini proiectul celor de la Woodstock Ventures. Dar banii puși la bătaie vor fi atât de puțini, încât un director executiv de la Warner va spune că, la nevoie, va pune să se taie pelicula și să fie vândute bucățile ca semne de carte ca să-și recupereze banii investiți, așa că nu e un risc prea mare asumat. Filmul avut un deviz de aprox. șase sute mii dolari, câștigând aproximativ 50 de milioane.

Până la urmă, anunțaseră că veneau să cânte în cele trei zile din august (15, 16 și 17, dar festivalul s-a lungit până în dimineața zilei de luni 18 august), printre mulți alții: Jimi Hendrix, Janis Joplin, Joan Baez, Grateful Dead, Jefferson Airplane, Ravy Shankar, Melanie, Creedence Clearwater Revival, Canned Heat,

Johnny Winter, The Band. Din Europa veneau The Who, Ten Years After, Joe Cocker, The Incredible String Band. Fără a avea finalizate detaliile logistice, organizatorii pun biletele în vânzare și se epuizează rapid peste 180.000. Erau așteptați ca la 200.000 de participanți, fapt ce înspăimântă la culme pacificile microcomunități locale, care simțeau că stau să se rupă cerurile peste ele. Două sute de mii de *freaks* la noi în târg, tu vorbești serios?... Consiliul local al orășelului primei locații blochează festivalul, iar organizatorii îl mută în alta din vecinătate – doar pentru a se întâmpla rapid, și acolo exact același lucru (prima locație a fost Saugerties, chiar lângă Woodstock, a doua Walkhill). Cu atâtea bilete deja vândute, se prefigura un dezastru financiar fără precedent. Finalmente, totul se va petrece lângă cătunul White Lake din orașul Bethel, în statul New York, cum spuneam, la nu mai puțin de 43 de mile distanță de localitatea Woodstock. Un fermier local, Max Yasgur pe nume, se va grăbi să fructifice situația delicată a organizatorilor punându-le la dispoziție ferma sa (desigur, contra unei sume considerabile – fermierul nostru, către care s-a îndreptat urgent oprobiul vecinilor săi, a cerut și a primit 10.000 pentru închirierea trenului său) – și așa, Max Yasgur's Farm intră în cronologia Anilor Șaizeci. (Să amintim în treacăt și că a ajutat din răsputeri la îndepărtarea „stării de calamitate", dăruind gratis laptele din fermă în acele zile și umplând toate bidoanele destinate transportului laptelui său cu apă potabilă pentru participanți, refuzând să ceară vreun ban: „*How can anyone ask money for water?*"[417])

Locul era ideal, un imens amfiteatru natural ce dădea spre un iaz, în fața căruia se va monta scena și în care se vor scălda tinerii

[417] https://www.nytimes.com/1969/08/18/archives/farmer-with-soul-max-yasgur.html (material de presă *The New York Times*).

goi în secvența de antologie (a versunii primare). Se încercuiește arealul destinat concertelor cu un costisitor gard de sârmă. Se răspândește celebrissimul afiș (ajuns, în versiunea originală, piesă de vârf printre colecționari), pe care scriau cuvintele rămase ca emblemă a epocii: „*Woodstock Music & Art Fair/An Aquarian Exposition in White Lake, NY/3 Days Of Peace And Music*".

S-a întâmplat atunci ceva nebănuit, cu toate că mega-festivalurile rock existau deja. Mulțimi tinere de neimaginat se vor pune în mișcare din toate ungherele Americii către cătunul cu pricina, irezistibil atrași de muzica ce ei considerau că le aparține. Astfel, o jumătate de milion vor ajunge la fața locului sau în preajmă, blocând toate căile de acces și, efectiv, calamitând zona, fără să vrea. Neavând bani cu care să plătească biletul, sutele de mii vor culca gardurile împrejmuitoare la pământ, concertul devenind astfel liber în mod forțat – spre ruina totală a organizatorilor, care, imprudenți, nu prevăzuseră în contract părți din profitul obținut din difuzarea filmului ori din discurile de vinil cu înregistrările din concert (businessmanul Roberts va ieși din datoriile atunci contractate abia în 1980). Mâncarea a dispărut cu desăvârșire. Poliția a blocat toate drumurile, întorcând din drum alte zeci, poate chiar sute de mii, care se îndreptau spre „epicentru" – cei cu bilete cumpărate acceptând greu situația. Guvernatorul statului a pregătit Garda Națională să oprească festivalul și să-i împrăștie pe participanți (organizatorii nu l-au oprit pe guvernator decât cu mare greutate). Artiștii blocați în trafic nu mai puteau fi aduși decât cu helicopterul, ba unii erau să se și prăbușească, precum Graham Nash de la Crosby, Stills And Nash (abia după Woodstock vor deveni Crosby, Stills, Nash And Young), au apărut întârzieri care au bulversat programările, dar și alte situații-limită – cum ar fi, de pildă, concertul lui Carlos

Santana. Acesta trebuia să urce seara pe scenă, dar, pentru că alții au întârziat și pentru că el pe atunci era doar un debutant a cărui participare în festival fusese forțată de managerul său, Bill Graham, a fost devansat de organizatori cu câteva ore bune. Se afla însă sub influența unei doze de mescalină, pe care o luase știind că are timp să-și revină până la ora concertului. Împins pe scenă în această stare, în timp ce cânta i se părea că gâtul chitarei sale se metamorfozase într-un șarpe care se tot mișca. (Din fericire, superclasa lui și a celorlalți din trupă a făcut ca totul să meargă perfect.) În pauza lungă dinaintea concertului său, a fost urcat pe scenă solo Country Joe McDonald să întrețină audiența (va cânta în program cu trupa sa Country Joe And The Fish abia a doua zi) și piesa în varianta folk „I-Feel-Like-I'm-Fixin'-to-Die Rag" a rămas un fericit moment de certă antologie, inclusă integral atât în montajul documentarului, cât și pe triplul LP cu muzica filmului.

Structurile narative cu care jonglează realizatorii rockumentarului sunt relativ reduse ca număr (și poate chiar stereotipe în raport cu alte titluri ale epocii care uzează cu serenitate de Metoda Pennebaker): interviuri cu spectatorii, altele cu oamenii pământului, filmări copioase fără dialog (extrem de valoroase!) ale microcosmului tinerilor hippie care luaseră spațiul în stăpânire cu o maximă voluptate, desigur momentele de (foarte mare) concert, apoi discuții cu organizatorii și cu artiștii. Cam atât, cam asta e tot ceea ce intra în „rețetarul" uzual al rockumentarelor de gen. Dar filmările de aici se bucură de o charismă unică, totul a ieșit cum nu se putea mai bine, iar producția a rămas în istorie (și nu numai în cea a cinematografului) drept cel mai răsunător manifest al contraculturii hippie prin conflictul dramatic generat de calamitarea zonei de impact (spre disperarea autorităților statale)

de către cei 4-500.000 de participanți, pe de o parte, iar, pe de alta, de atingerea idealului *flower power* al existenței edenice, de regăsire în plan terestru a paradisului pierdut, de o existență, fie și efemeră, pusă sub sloganul „*Love, Peace And Happyness*". (Asta, în pofida violenței dărâmării gardurilor.) Iar celălalt slogan care i-a mânat pe hippies prin lume în scurtul răstimp în care au frământat-o și au replămădit-o, lansat de cvasi-gurul erei, dr. Timothy Leary, în ianuarie 1967, la San Francisco, „*Turn On, Tune In, Drop Out!*", își află aici cea mai fericită reflexie în plan concret; și asta, într-o circumstanță care implică participarea unor mulțimi greu de imaginat, încă și mai greu de reunit de-atunci încoace.

Filmul cunoaște două versiuni (principale) de montaj. Eu dețin mai multe, de diferite durate și pe diferite suporturi, inclusiv una veche, în format 4:3, pe suport VHS. Oficiale sunt până acum doar două, cea din 1970, care a obținut Premiul Oscar, și nefericita director's cut din 1994, Michael Wadleigh pregătind-o pe a treia, zice-se, mult extinsă. (Despre filmografia succesivă, vezi mai departe.) Pe cea originală, din 1970, o datorăm în special viziunii tânărului (pe atunci) cineast Martin Scorsese, care aici a fost unul dintre editori. Dat fiind că monteurul principal Thelma Schoonmaker (colaboratoare fidelă peste ani a lui Martin Scorsese) a suferit o cădere nervoasă în timpul postproducției, el a fost cel care a conferit personalitate primei versiuni. Dacă ceilalți editori s-au ocupat în special de montarea secvențelor de concert, Scorsese le-a concretizat pe cele ce aveau ca subiect pe tinerii sosiți la Woodstock, reușind adevărate micro-capodopere care au rămas în antologia filmului documentar, cum ar fi scalda angelică a tinerilor goi în apele iazului din spatele scenei, ori fabuloasa tăvăleală prin noroiul ivit după ruperea de nori din ziua a doua a festivalului. Ca să

constatăm, cu nespusă mâhnire, că ambele aproape că lipsesc din versiunea ulterioară director's cut din 1994, mai lungă cu aproximativ 40 minute (şi singura accesibilă azi), în care Michael Wadleigh a renunțat însă la mult material documentar extrem de valoros în favoarea introducerii de momente muzicale în plus, conform trendului nefericit din Anii '90. (Wadleigh a inserat şi el cadre din scalda în iaz, altele decât cele ale primei versiuni, dar fără un real talent şi mult mai puțin percutante.) Iar, dacă în versiunea Scorsese-Schoonmaker ecranul compus este folosit inteligent, abil, având funcție dramatică (îl vedem într-o parte pe interpret, iar în fereastra alăturată avem reacțiile sincron ale audienței), în versiunea Wadleigh ecranul compus este folosit abuziv şi adeseori fără noimă, chiar la modul gratuit, fiind puse alături secvențe disparate şi prin asta discrepante, care împrăştie atenția spectatorului. Dacă Scorsese a folosit procedeul de montaj într-un mod artistic, spre a uşura percepția, Wadleigh l-a folosit la modul diletant, îngreunând-o, coborând valoarea operei filmice. Este limpede că-i datorăm primului succesul inițial. De altfel, Scorsese a regizat în acelaşi an 1970 documentarul „Street Scenes", având ca subiect protestele anti-Vietnam ale tinerilor din New York şi Washington, demonstrându-şi aprehensiunea pentru noile idei ale timpului său; iar filmografia sa nu are nevoie de prezentare. În „contrapartidă", Wadleigh, cu excepția celor finalmente trei versiuni în timp datorate filmărilor din 1969 de la Woodstock, nu a mai regizat în întreaga sa carieră decât un banal film horror în 1981 („Wolfen"). Putem conchide că s-a înecat în butoiul cu agheazmă. A mai fost operatorul unor producții, în special de filme documentare, unele notabile, dar şi al primului lungmetraj al lui Martin Scosese – „I Call First", 1967. Versiunea primară Scorsese-Schoonmaker din 1970 a

obținut premiul Oscar pentru film documentar și este cea care merită întreaga atenție, dar nu mai poate fi azi găsită pe piață.

Cât despre momentele de muzică rock ori folk, primul dintre acestea înregistrat live și inclus în montaj (dacă nu „punem" cele două de început, folosite doar ca ilustrație muzicală), al folkistului de culoare mai puțin cunoscut în Europa, cel puțin până atunci, Richie Havens (o prezență din Greenwich Willage) – este nu atât antologic, cât determinant pentru ansamblul operei. Apariție emblematică pentru contracultura Anilor '60, atât prin lookul hippie grefat pe un „șasiu" de hipster newyorkez, cât și prin repertoriul abordat, care friza The Civil Rights Movement, la finele concertului său absolut epuizant cântă piesa „Handsome Johnny" – una ce nu apare în montaj. Din film nu reiese faptul că Ritchie Havens, efectiv primul solist urcat pe scenă la Woodstock, a susținut un concert de peste trei ore, deoarece organizatorii i-au cerut să rămână pe scenă cât mai mult timp posibil deoarece cei care urmau după el nu puteau ajunge acolo din cauza blocajelor din trafic. Pentru că bis-urile nu încetau, Havens interpretează ceea ce va rămâne ca „simbol al simbolului" Woodstock: piesa zisă azi „Freedom", prezentă atât în film, cât și pe discul de vinil (triplu LP, locul 1 în topul Billboard), având o energie incredibilă, despre care publicul neavizat nu știe că a fost pur și simplu o improvizație, interpretul rămânând pentru moment fără titluri în portofoliu, dar forțat totodată de organizatori să rămână pe scenă spre a umple un gol. Modul în care e surprins momentul pe peliculă sublimează opera filmică:

„Priviți, de exemplu, cum e manipulat Ritchie Havens. Îl vedem în spatele scenei, obosit, chiar puțintel doborât. Apoi [reintră și] reîncepe să cânte și nu-i mai vedem fața, ci degetul pe corzile chitarei, parcă pedepsindu-le. După care (într-un cadru continuu), mergem în jos pe piciorul lui încălțat într-o sanda, bătând ritmul, apoi îi vedem degetele, apoi iar piciorul, abia apoi fața și acum ne apare un Richie Havens total transformat; iar noi suntem atât de aproape de el, încât vedem că nu are niciun singur dinte de sus în gură. Nu că asta ar conta, dar de obicei nu ne apropiem atât de mult de cineva într-un film [documentar]"[418].

Havens se oprește brusc din interpertare vocală, se ridică de pe scaun și dispare în spatele scenei, fugind extenuat din câmpul vizual al publicului în delir (după peste trei ore de concert non-stop!). Dar un operator postat pe scenă îl urmărește și vedem cum artistul nu se poate opri din cântatul la chitară nici în culise și nici chiar atunci când cei din staff-ul tehnic îl iau în brațe, sprijinindu-l să nu cadă – intrase în transă în fața obiectivului, ca un soi de șaman ad-hoc în fața a patru sute de mii de „vindecabili"!

Înregistrările live ale filmului documentar, putem spune, fără a ne feri de cuvinte mari, că au fost proiectate în legendă. Cel puțin, în cea a muzicii rock. Se înșiruie astfel „pe pânză", într-o ordine care nu o respectă pe cea reală (ci este dictată de succesiunea structurilor narative ale montajului): Richie Havens, Joan Baez, Canned Heat, The Who, Sha-Na-Na, Joe Cocker And The Grease Band, Country Joe And The Fish, Arlo Guthrie, Crosby, Stills And Nash, Ten Years After, John Sebastian, Country Joe McDonald, Santana, Sly And The Family Stone, Jimi Hendrix. Alte cântece înregistrate sunt folosite doar ca ilustrație, în versiuni de studio. Director's cut inserează în montaj pe Jefferson Airplane și Janis Joplin, adăugând în plus alte piese ale celor ce fuseseră deja incluși în versiunea Scorsese-Schoonmaker. Lipsesc din ambele

[418] Criticul de film Roger Ebert – https://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-woodstock-1970.

variante trupe și soliști de primă mână, printre care: Creedence Clearwater Revival, Incredible String Band, Mountain, Grateful Dead, The Band, Blood, Sweat And Tears, Johnny și Edgar Winter, Paul Butterfield, Melanie, Ravi Shankar etc. Dar documentarele succedente ale anilor viitori (în special „Woodstock – The Lost Performances" și „Woodstock Diary" – vezi mai jos) vor completa lista muzicienilor care și-au legat destinul lor vizual de cuvântul cel mai valoros din Psychedelia: un toponim, nici măcar unul real.

Pacifismul celor trei zile de festival (finalmente patru, prin forța împrejurărilor) a surprins pe toți de-acolo. Inclusiv pe mulți dintre *squares*, arătați deseori în film de realizatori. Unul dintre aceste interviuri apare cu totul surprinzător, ținându-se cont de relația cât se poate de tensionată pe care tinerii din Anii '60 au avut-o cu poliția, în special cu forțele de ordine din localitățile mici, care s-au făcut vinovate adeseori de abuzuri grosolane contra „hippioților". Un astfel de polițai de provincie „standard" – gras, puhav, împopoțonat cu chipiul caracteristic, probabil proțăpit în fața automobilului său cu sirenă (îl vedem doar la prim-plan), este abordat de realizatori la un moment dat. Iată dialogul, care ne ia pe nepregătite:

„REPORTERUL – Ce credeți [despre puștii de aici]?

POLIȚISTUL – Din cele auzite din alte părți în ultimii ani, am fost foarte surprins și mă bucură să pot s-o spun că oamenii acestei țări ar trebui să fie mândri de puștii ăștia. Nu să țină cont de felul în care se îmbracă, ori de cât de lung le e părul, asta e o problemă greșită. În interiorul lor sunt ființe bune, cu siguranță. Nu se poate pune la îndoială că sunt buni cetățeni americani (*good American citizens*).

REP – Iată ceva surprinzător, venind de la un „copoi" (*cop*).

POL – (zâmbind) – Nu sunt un „copoi", sunt șeful poliției (*the chief of police*)".

Finalul filmului cade ca o ghilotină însă (vorbesc strict despe versiunea primară), răsturnând întreaga stare de grație edificată de cineaști până atunci printr-un efort comun de-a

dreptul titanic. E filmat în după-amiaza zilei de luni 18 august (probabil spre seară, la finele expunerii) și-i surprinde pe ultimii întârziați, foarte puțini și foarte obosiți, respirând rar și colcăind postapocaliptic printr-un univers sumbru, înnorat și înnoroiat, plin cu gunoaie neîntrerupte, care încep din chiar buza obiectivului și se sfârșesc dincolo de orizont. Un tânăr așezat cu fundul direct în noroi și plin de noroi pe haine se căznește să vâre în gură cu degetele-i ezitante puțin din miezul unui pepene roșu pe care, spre norocul lui, a reușit cumva să-l spargă. (Oficialitățile aduseseră o mare cantitate de pepeni roșii, spre a contracara cumva lipsa de alimente și apă potabilă a „zonei calamitate". Poza de profil pe Facebook a regretatului chitarist de la trupa britanică Ten Years After, Alvin Lee, îl arată pe acesta pe scena festivalului, noaptea, când le-a venit rândul să cânte, ținând pe umeri unul dintre pepenii dăruiți de oficialități. Secvența de concert de noapte a trupei Ten Years After, cu lunga improvizație pe piesa „I'm Goin' Home", rămâne una dintre cele mai percutante din istoria rockumentarelor, având-l pe Lee vedetă absolută.) Revenind: cadrul magnific se lărgește și vedem două cârje de lemn așezate de-a stânga și de-a dreapta tânărului, scufundate și ele în glod. Cadrul se lărgește din nou și un alt tânăr ce stătea alături, și el la rându-i cu o bucată de pepene în palmă, dar una mai mica, îi întinde celui dintre cârje linguriță sa. Acesta o ia docil, înghite absent o fărâmă din pepenele său, apoi i-o restituie celuilalt cu mișcări parcă ale unui spirit rătăcit într-o lume străină, care o recuperează la fel de „dincolo de lumea asta" și ciugulește și el încă o îmbucătură tremurândă. Intră în cadru și trece pe lângă cei doi o umbrelă deschisă și colorată, de sub care se ghicesc picioarele și rochița unei gracile fete hippie, care umbrelă (mare aproape cât toată fata, ce nu se prea vede, acoperită

de ea fiind) prinde a se îndepărta prin oceanul apocaliptic de noroi și gunoi, rotindu-se lent, de parcă ar îngâna un cântec de leagăn... S-ar părea că lumea edenică a „Națiunii Woodstock" a fost finalmente învinsă și rasă de pe fața pământului de războiul total – chiar cel împotriva căruia existau viguros tinerii Anilor '60. Aceste cadre nu mai apar în director's cut. Se anticipează aici, într-o secvență contrapunctică surreralistă de o nesfârșită tristețe, prin mijloace proprii doar cinema-ului și într-un mod absolut genial, eșecul Psychedeliei, care va fi elocvent decelat în capodopera lui Murray Lerner de mai târziu „Message To Love – The Isle Of Wight Festival".[419]

Numesc OBSESIA WOODSTOCK acel imbold irezistibil al tinerilor ultimilor Ani Șaizeci de a se pune în mișcare pentru a participa la mega-festivalurile rock ale erei indiferent de dificultățile unei atare participări, cum ar fi distanțele străbătute, zonele adesea calamitate, absența hranei, apei și facilităților, lipsa banilor de buzunar etc.

O obsesie care va crea o expresie iconică în istoria Secolului XX: „Generația Woodstock", numită în engleză *„Woodstock Nation"*. Se pare că cel care ar fi inventat-o a fost Abbie Hoffman, una dintre figurile-cheie ale Contraculturii Anilor '60, ca și unul dintre cei care au înființat pseudo-partidul New Left pe nume Yippie! (Era vorba, mai degrabă, despre un grupuscul radical, fără o mare influență politică.) Iată un fragment dintr-un proces al său de răsunet, Chicago Seven, după care s-a făcut filmul artistic „The Trial Of Chicago Seven" în 2020 (cu un Abbie Hoffmann interpretat de Sacha Baron Cohen, nominalizat la Oscar pentru rol):

---

[419] Vezi 7.10.

„– Mă numesc Abbie. Sunt orfan de America. Locuiesc în Națiunea Woodstock (*Woodstock Nation*).

– Vreți să spuneți curții și juraților unde se află asta?

– Da, e un neam de oameni tineri alienați. Pe care îl purtăm peste tot cu noi ca pe o stare de spirit, așa cum indienii Sioux poartă cu ei neamul Sioux, oriunde ar fi..."[420]

Una dintre cărțile lui Abbie Hoffman din 1971 poartă chiar acest titlu, „Woodstock Nation: A Talk-rock Album" – cu toate că experiența sa personală de acolo a fost, mai degrabă, una nefericită: urcând pe scenă in timpul concertului The Who sub imperiul LSD, a vrut să vorbească la microfon în favoarea lui John Sinclair (vezi 8.11), dar a fost azvârlit brutal afară de pe scenă de Pete Townshend, care și-a folosit chitara ca pe o măciucă, urlându-i: *„Fuck off my stage!"*[421]. Townshend nu l-a recunoscut atunci pe Hoffman, credea că e vreun oarecare din public ce-a năvălit pe scenă.

Până cu o săptămână înainte de demararea festivalului, Frații Maysles erau oficial cei care se știa că-l vor filma, dar au renunțat subit – vor filma la Altamond peste patru luni „Antiteza Woodstock"[422]. Este greu de imaginat epopeea din jurul proiectului, care a stat permanent sub semnul incertitudinii și a prăbușirii – înainte, în timpul desfășurării și chiar după finalizarea filmărilor. În ultima clipă, producătorul asociat Dale Bell adună o echipă de vreo 80 de cineaști și tehnicieni, pentru care închiriază echipament în valoare de 500.000 dolari (la valoarea de atunci!). Scena (cu tot ce se întâmpla pe ea și în jurul ei) a fost dată în grija a șase echipe alcătuite din câte două persoane – un cameraman bărbat dublat de un asistent femeie. Se filma fără sincron, sunetul era captat separat. Dar, îndată ce locația a fost declarată

---

[420] https://www.loc.gov/item/2010651374/ (document din Library of Congress).

[421] https://www.detroitartistsworkshop.com/abbie-hoffman-at-woodstock (citând „The Autobiography of Abbie Hoffman").

[422] Vezi 6.2.3.

de oficialități „zonă calamitată", contractele de asigurări au încetat să mai fie valabile și fiecare a trebuit să răspundă personal de echipamentul său. Ploile torențiale și umezeala au compromis mare parte din stocul de peliculă și au avariat generatoarele, ceea ce a făcut să se ardă motoarele celor mai multe dintre camere – la concertul lui Jimi Hendrix din final, mai erau funcționale doar trei. Cazarea amplei echipe era asigurată la un motel din apropiere dar deplasarea a devenit imposibilă, totul fiind blocat împrejur, așa că se dormea pe sub un trailer cu funcție de cartier general, iar filmările erau reluate la trezire în noroaie până peste gleznă. Deplasarea prin locul de filmare era cvasi-imposibilă. S-au tras astfel peste 96 mii de metri de peliculă și s-au captat performant 81 de ore de sunet, dar fără sincron. (Sunetiștii Dan Wallin și L.A. Johnson au fost nominalizați și ei la Oscar.) Apoi, o *armada* de 40 de editori au intrat timp de o lună într-un studio din Manhattan pentru sincroane, lucrând în trei schimburi și cerând ajutorul unora dintre artiștii interpreți disponibili ce cântaseră în festival, care, prin intervențiile lor, au ușurat totul – o premieră în istoria filmului. Mai apoi, o echipă redusă la 17 oameni a plecat la Hollywood pentru continuarea postproducției, trăind în comunitate hippie în trei case închiriate, din motive economice. Colac peste pupăză, au izbucnit conflicte între Warner Bros. și artiști, producătorii principali voind să se amestece (bineînțeles!) în chestiuni de estetică filmică. Acesta a fost momentul în care pe Thelma Schoonmaker au lăsat-o nervii și a părăsit echipa, lăsându-l pe Scorsese „la pupitre". Nimic din toate acestea nu transpare însă în montajul final. Prima versiune avea 4 ore, a trebuit scurtată. A doua va avea 3 ore și 4 minute și va rămâne „etalonul". Toate acestea sunt relatate de Dale Bell însuși, lui îi aparține și expresia „Antiteza Woodstock".

Veritabilă „navă-amiral" a rockumentarelor tuturor timpurilor, filmul de 184 min din 1970 poartă în siajul său o întreagă „flotă" care-l urmează, desfășurată în formație. În 1979, zece ani după festival, apare o producție americană de 120 minute intitulată „Woodstock Revisited" (parafrază la albumul antolgic al lui Bob Dylan „Highway 61 Revisited") prezentată de actorul Beau Bridges. În 1990, același regizor Michael Wadleigh va ieși la public cu „Woodstock – The Lost Performances" (SUA, 68 minute), în care se pot vedea cântece neincluse în ediția originară, ca și interviuri cu producătorii luate la distanță de peste două decenii. În 1993 apare „Jimi Hendrix Live at Woodstock" (SUA, 52 minute), regizat de Chris Hegedus (soția lui D.A. Pennebaker și asociată a casei de producție Pennebaker-Hegedus Movies) și Erez Laufer – prima versiune filmică integrală a concertului superstarului, făcută pentru Franța. În 1994 (la aniversarea a 25 de ani) apare versiunea *director's cut* „Woodstock 3 Days Of Peace And Music", practic o remontare mai puțin fericită a ediției originale, de asemenea cu material muzical în plus (dar și cu un notabil minus sub aspectul ideii de film documentar). În același aniversar 1994 mai apare și „Woodstock Diaries" (SUA, 172 minute), regizat de Chris Hegedus, Erez Laufer și D.A. Pennebaker. Imaginat ca o înlănțuire cronologică a prezenței artiștilor în cele trei zile oficiale de festival (dar din cauza întârzierilor masive au fost de fapt patru zile, cum arătam mai sus), include în montaj valoros material muzical ce lipsea din toate filmele precedente. În 1999 apare versiunea pentru SUA a concertului Hendrix: „Jimi Hendrix: Live At Woodstock", 57 minute, în regia acelorași doi ai primei versiuni (cea pentru Franța din 1993). În 2006 se lansează serialul tv american regizat de Mark McLaughlin „Treasures Of The Academy: Woodstock – The Reunion", ce-i va aduna pe generic

pe câțiva din cei mai importanți organizatori. Barbara Kopple va prelua ștacheta peste alți câțiva ani, semnând (pentru început, în colaborare cu Thomas Hanecke) regia filmului din anul 2000 „My Generation" (SUA-Italia-Germania, 103 minute), o baleiere a celor trei festivaluri rock ținute la Woodstock – cel original din 1969, cel din 1994 de la aniversarea de 25 de ani și cel din 1999 de la aniversarea de 30 de ani, având ca subiect schimbarea mentalităților tineretului de-a lungul acelor decenii. (Ultimele două, net inferioare primului.) Și apoi, o va semna singură pe cea din 2009 a rockumentarului de gradul 3 „Woodstock: Now And Then" (SUA, 88 minute), cu material insolit și importante interviuri luate celor implicați, la nu mai puțin de 40 de ani de la primul festival. Tot din 2009 avem „Woodstock – Wie der Mythos Erstand/Woodstock – Cum a început mitul" (Germania, 90 minute, regia Stefan Morawietz). În 2010 apare „Woodstock '69 '89 '09" (coproducție Canada/SUA) despre „The Woodstock Music And Art Fair", edițiile 1969, cea de la aniversarea de 20 de ani, și cea de la aniversarea de 40 de ani, operatorul filmului participând la toate trei (pe generic sunt creditați șapte operatori, unul fiind chiar Michael Wadleigh). În 2012 iese o nouă versiune a concertului lui Jimi Hendrix, a treia, în anul în care artistul ar fi trebuit să împlinească 70 de ani: „Hendrix 70: Live At Woodstock" (regia Bob Smeaton). Să nu uităm să amintim aici și cele trei documentare despre festivalurile aniversare (al căror subiect principal nu a fost cel din 1969): „20 Years After: A Woodstock Reunion", SUA, 1989, 147 min, regia Jim Katz; „Woodstock '94" (SUA 1995, 165 minute, regia Bruce Gowers); „Woodstock '99" (SUA, 1999).

„Bătrânul" „Woodstock" a obținut premiul Oscar pentru film documentar în 1970, dar la Festivalul Cinematografic

de le Cannes din același an nu s-a calificat în selecția finală – Europa avea alte mentalități. În 1996 a fost ales pentru a fi păstrat în National Film Registry din Library Of Congress, considerat a fi „semnificativ din punct de vedere cultural, istoric sau estetic". Filmul a avut mai mulți editori creditați pe generic, șase la număr (unul fiind, din nou, regizorul Michael Wadleigh), altul Martin Scorsese – cu toții conduși initial de Thelma Schoonmaker. Aceasta a făcut depresia sus-menționată și a părăsit postproducția, producătorii principali hotărând că Scorsese va fi acela care va finaliza montajul, nu Wadleigh. Aduce cu sine o nouă modalitate de apropiere a cineastului de rockumentar, care se concretizează într-o nouă metodă filmică.

Numesc Metoda Scorsese-Schoonmaker aplicarea în rockumentar a procedeului de MONTAJ CU ECRAN COMPUS, initial propriu filmelor de acțiune americane ale Anilor '60, care aici aduce în plus în „Woodstock" capacitatea de a arăta simultan și planul (solistul) și contraplanul (publicul) în cadre cu racord sau poate arăta în paralel momentele de concert și cadre ce ilustrează microcosmul propriu Generației Woodstock.

Narațiunea are loc acum în paralel, nu în succesiune, ca la Metoda Pennebaker, nu în acoladă, ca la Metoda Whitehead-Palmer. Thelma Schoonmaker a fost nominalizată și ea la Oscar – lucru rarisim pentru filme documentare. Metoda nouă va fi aplicată și consacrată în rockumentare viitoare, precum „Joe Cocker: Mad Dogs And Englishmen"[423] din 1971 (unde se inventează a treia fereastră), sau „Elvis On Tour" din 1972 – acesta unul, din păcate, masacrat ulterior de producătorii care au provocat

[423] Vezi 11.4.

un imens scandal atunci când, la remontarea rockumentarului pentru editarea pe casetă video în 1997, au modificat montajul original, eliminând printre altele ecranul compus al Metodei Scorsese-Schoonmaker și renunțând și ei la consistent material de film documentar în favoarea unor momente muzicale în plus. Montajul inițial al lui „Elvis on Tour" nu mai este azi disponibil, Scorsese a fost aici *montage superviser* al versiunii primare, critica a reacționat dur, dar degeaba: *„The new edition received negative criticism for the removal of the split screen footage"*[424]. Ceva similar s-a întâmplat în 1991 cu filmul Fraților Maysles din 1964 „What's Happening! The Beatles in USA"[425], remontat acum sub titlul „The Beatles: The First U.S. Visit", mesajul producătorilor fiind unul clar: direct cinema a ieșit „din modă", publicul de azi nu mai vrea secvențe de film documentar desuet, ci momente de muzică de top, iar noi ne adaptăm vechile producții la noile deziderate. Metoda Scorsese-Schoonmaker devenise, din nefericire, caducă. Cu toate că versiunea primară cu „Elvis On Tour" montat astfel obținuse în 1973 un Golden Globe, fiind singurul film premiat cu Elvis Presley ca protagonist.

În montajul lui „Woodstock" este inclus un discurs al unui guru indian adus spre a calma mulțimea (Sri Swami Satchidananda), dar și micul discurs ținut de Max Yasgur însuși, ținut după-amiaza celei de-a treia zi de festival, înaintea concertului lui Joe Cocker:

> *„I'm a farmer. I don't know how to speak to twenty people at one time, let alone a crowd like this. But I think you people have proven something to the world — not only to the Town of Bethel, or Sullivan County, or New York State; you've proven something to the world."*

---

[424] https://www.newspapers.com/article/the-times-leader/78367936/ (facsimil din ziarul *The Guide*).

[425] Vezi 6.1.1.

## 7.5 O AVENTURĂ ROCK ÎN TEXAS: „Got no shoes, got no blues – Texas International Pop Festival 1969"

Acela care, cu câțiva ani în urmă, naviga la întâmplare pe Internet dorind să afle câte ceva despre „viața și timpurile" Generației Woodstock, putea da peste un site curios: http://www.texaspopfestival.com/home.htm. (Din nefericire, azi dispărut. Am schimbat textul și am pus totul la timpul trecut. A fost un site extrem de generos și de bine gândit.) Acolo se putea afla că, în schimbul unei donații de minim 10 $ în contul organizației Medici Fără Frontiere, poți deveni proprietarul unui DVD conținând un documentar al unui mega-eveniment din Psychedelia, anume faimosul Festival Internațional de Muzică Pop din Texas din 1969, ținut la doar două weekenduri după Woodstock. Ești avertizat că vei primi o copie în stare proastă (chiar foarte proastă, materialul brut filmat pe 16 mm e foarte depreciat, uneori abia dacă se deslușește cu greu imaginea), dar că merită osteneala întrucât vei avea o reflexie fidelă a epocii. Filmul mai poate fi azi cumpărat (încă!) de pe https://rateyourmusic.com/film/got_no_shoes_got_no_blues/. Și ți se mai atrage atenția că distribuirea copiei cu pricina e, de fapt, gratuită.

Un rockfest faimos mai degrabă în epocă, deoarece azi uitarea s-a cam așternut peste regalul de trei zile organizat pe Dallas International Motor Speedway (30 august – 1 septembrie 1969), în weekendul dinaintea Labor Day, în apropierea Lacului Lewisville, în care tinerii hippie s-au scăldat goi, după obiceiul lor și au fost atacați cu bâte de „cowboys", care nu puteau să-i sufere, în special pentru că, tot în acele zile de Labor Day, era

organizat și Lewisville Rodeo. Labor Day e o sărbătoare federală muncitorească a SUA care cade în prima zi de luni din luna septembrie, generând astfel un weekend prelungit, pe care s-a mizat. Cowboys erau cei mai disciplinați soldați din Vietnam, total incompatibili cu subcultura hippie. Festivalul cu bucluc a fost imaginat de texanul Angus G. Wayne III, care pe 4 iulie asistase la Atlanta International Pop Festival, prima ediție, alături de alți vreo patru-cinci sute de mii de participanți. Împreună cu promotorul de acolo, Alex Cooley, a format o companie pentru festivaluri rock. A pierdut cu festivalul din Texas peste 100.000 $ (la valoarea de atunci).

Acolo s-a consacrat definitiv peste ocean trupa, abia înființată în Anglia, numită Led Zeppelin, al cărei prim album antologic (teribil de „înjurat" la apariție de revista americană Billboard, dar care va urca însă pe locul 10 chiar în topul Billboard) fusese lansat în ianuarie. Și tot acolo, în timpul unuia dintre concertele lui B.B. King, simbolul contraculturii, Hugh Romney, și-a căpătat numele de „Wavy Gravy" pe care l-a purtat în viitor. O legendă urbană ne spune că B.B. King a avut surpriza să descopere pe scena paralelă, dormind la picioarele sale, în timp ce cânta pe gratis, un clown. „Nu călca pe *wavy gravy*!", i-a zis clownul. (Expresie argotică pentru marijuana apărută în New Haven, Connecticut, unde se află Universitatea Yale). „Tu ești *wavy gravy*?", l-a întrebat artistul pe Hugh Romney. „Da", a răspuns acesta – și, de-atunci, așa i-a rămas numele. „OK, stai liniștit, pot cânta în jurul tău", i-a spus bluesmanul care și-a continuat netulburat nesfârșita sa improvizație de moment alături de Johnny Winter. B.B. King a cântat în toate cele trei zile de festival pe scena principală, „spunând aceleași glume, probabil crezând că are în față de fiecare dată alți 150.000 de spectatori" (informație luată de

pe site-ul, şi el dispărut, al festivalului). O a doua scenă fusese instalată de organizatori lângă Lewisville Lake, pe care cântau, de data aceasta pe gratis, pentru cei dinafara incintei îngrădite, trupele consacrate care concertaseră în festival, ori diverse trupe neconsacrate, sosite acolo de plăcere. Pe genericul de la „Woodstock", filmat cu doar 2 săptămâni înainte de Texas, apare numele Hugh Romney – *„I was Hugh Romney at Woodstock, but I've been Wavy Gravy for 40 years"*[426]. Romney era şeful comunităţii hippie Hog Farm, prezentă şi la Woodstock, unde se îngrijise de securitate şi hrană gratis – exact ceea ce făcea şi aici, plus un cort medical *trip tent*, un adăpost pentru cei care optau pentru experienţele psihedelice scăpate de sub control. (În filmul „Woodstock", Hugh Romney este unul dintre personaje ca prezentator, având celebra secvenţă a discursului *„Breakfast in bed for four hundred thousand"*). Provenea dintre Merry Pranksters ai lui Ken Kesey, care – tot ca şi la Woodstock – erau şi ei de faţă, desigur cu deja iconicul lor autobuz Furthur, având grijă de data aceasta de scena liberă de dincolo de perimetrul înprejmuit şi de spaţiile de campare din jur. Ken Kesey nu a fost prezent personal, nici la Woodstock, nici la Lewisville, Texas, mâna sa dreaptă, Ken Babbs, s-a ocupat de fiecare dată de organizare.

Zilnic, noua trupă Grand Funk Railroad începea „ostilităţile" cântând în arşiţa amiezii texane până la orele 4 p.m., când demara festivalul propriu-zis. Care trupă, abia înfiinţată, se lansase la Atlanta Pop Festival pe 4 Iulie – deci, cu mai puţin de două luni înainte. Abia îşi editaseră primul LP, pe 25 august 1969. Cu toate acestea, Grand Funk Railroad nu a fost inclusă de la început în program şi nici măcar nu a apărut pe afişul iniţial. Care afiş, era

[426] http://walhallahereicome.blogspot.com/. (Actualizare: blog dispărut. Şi acesta a fost unul extrem de ofertant).

unul impresionant, plin cu nume de la Woodstock ori nu, dar aflate atunci pe culmile gloriei în Psychedelia: Janis Joplin, Canned Heat, B.B. King, nou-înființații Chicago (cunoscuți încă și sub numele originar Chicago Transit Authority, interzis de oficialități în același an 1969 în urma demersului instituției porturare Chicago Transit Authority; pe afiș apar cu numele lor inițial, dar pe genericul „Got No Shoes, Got No Blues" apar, deja simplificat, Chicago), Santana, Johnny Winter, Sly And The Family Stone, Sweetwater și mulți alții, azi mai puțin cunoscuți, dar care cântau un excelent acid rock – muzica definitorie a momentului. Veniseră de peste ocean: Led Zeppelin, Ten Years After, The Incredible String Band, Delaney And Bonnie And Friends (la care cânta atunci Eric Clapton, aflat între Blind Faith și Derek And The Dominoes) – ceea ce a dat cuvântul *„International"* din titlu. Toate cele trei zile au adus în fața scenei principale câte o audiență de 120.000-150.000 de spectatori plătitori, Texas International Pop Festival rămânând până în prezent cea mai mare adunare populară (*Gathering of People*) din istoria statului respectiv. Altfel decât la Woodstock, gardurile de protecție au rezistat în fața asalturilor celor mulți rămași pe dinafară, care astfel nu au fost „contabilizați", dar au fost totuși acolo, cu scena lor și cu lumea lor paralelă vegheată de Merry Pranksters – nu vom ști niciodată câți, dar mulți. (Ca la toate mega-festivalurile epocii, nu se poate ști cu exactitate numărul de participanți.) Într-una din secvențele curioase ale documentarului festivalului, trupele de intervenție folosesc furtunuri cu apă sub presiune pentru a apăra gardurile de protecție de asaltul mulțimii de afară.

Se pare că nu vom afla vreodată cine este sunt cu adevărat autorii rockumentarului niciodată difuzat oficial „Got No Shoes Got No Blues" – singura mărturie video a evenimentului. Titlul este

greu de tradus, ceva la modul „N-am pantofi, da' n-am nici griji", unde „*blues*" („*blue's*") exprimă acea anume stare de spirit de melancolie, de tristețe, a fi abătut[427]. A fost, practic, un film de amatori, nu e listat pe IMDb, Allmovie etc. Există doar o copie-pirat în stare deplorabilă, cum spuneam, distribuită pe Internet, recuperată de fani după câteva decenii de uitare și proastă depozitare. Și, pe deasupra, cu un *time code* imens tronând pe ecran!... Autorul amator rămas anonim este mânat de intenții generoase, urmărind să folosească evenimentul rock drept un pretext pentru un dialog între universul contraculturii și cel al cetățenilor „onorabili" – *squares*, „capete-pătrate". Astfel, își structurează opera pe două planuri paralele, puse în relație de-a lungul montajului. Primul – și, desigur, cel mai consistent – este cel al festivalului propriu-zis, filmat după Metoda Pennebaker (devenită, practic, un „manual" al genului): secvențe de concert alternate cu detalii ale microcosmului respectiv (scene caracteristice cu grupuri și mulțimi, interviuri cu participanții, consumul de droguri etc.), totul feliat cu videoclipuri montate pe muzica înregistrată acolo. Al doilea este unul imaginat de Anonymus și care aparține „adversarilor", reprezentat de un șofer de camion (distribuit ca o quintesență a genului *square*) care-și conduce într-una vehiculul greoi (nu se știe încotro și nici nu contează asta) în timp ce molfăie tutun pe sub pălăria sa de cowboy obosit și care ascultă la radio relatări despre festivalul din apropiere. Relatări aparținând Establishment-ului, desigur – ce altceva poți auzi pe un canal controlat de oficialități? Se „trage" din eter în tinerii participanți din toate pozițiile, desființându-se cu argumente mai mult sau mai puțin contrafăcute întreaga contracultură hippie, dimpreună cu proiecțiile monumentale ale

[427] Printre multe sensuri, „*to have the blues*" se traduce și prin „a avea inima grea", „a i se îneca corăbiile" etc. (vezi 3.3).

acesteia – marile festivaluri. Spre finalul montajului, plictisit, sătul de vocea de inchizitor a crainicului descins parcă din „obsedantul deceniu", şoferul nostru schimbă canalul şi cabina sa e inundată de o muzică country siropoasă, cleioasă, cam cretină. Asta, după ce trecusem în timpul filmului peste momentele sublime de concert ale unor figuri simbolice ale Revoluţiei Anilor '60. S-a încercat astfel punerea în relaţie a subculturilor antagonice şi crearea unui conflict dramatic, cam simpluţ, dar străveziu. Repet: cowboys i-au atacat atunci organizat şi dur pe paşnicii hippies.

Filmul, în starea în care a fost realizat în 1969 şi în care îl putem primi acum, respiră amatorism prin toţi porii: cadrele sunt prost compuse, planurile nu se potrivesc cu contra-planurile (cei de pe scenă cu cei din audienţă, care par filmaţi cu altă ocazie), sincronul pare aleatoriu (realizăm lipsa prizei directe de sunet), ritmul montajului este unul şchiop, mişcările de cameră de cele mai multe ori ar fi fost bine să lipsească. Să nu mai punem la socoteală „bonusul" dat de starea deplorabilă a materialului... Dar, toate acestea pălesc în faţa splendorii microcosmului hippie „vânat" de cineaştii amatori, microunivers care iradiază în mai toate secvenţele – chiar dacă în cromatici fatal alterate de timp şi proastă depozitare.

„Got No Shoes, Got No Blues" nu a fost niciodată difuzat şi nu ştim cine ar putea deţine, de fapt, dreptul asupra materialului filmat – probabil că nimeni. Producătorul a fost un entuziast pe nume Bill Rogers, care în 2011 a trecut la cei drepţi. Toate informaţiile inedite despre eveniment mi-au fost comunicate de Richard Hyner, administratorul site-ului http://www.texaspopfestival.com[428], un *old timer* căruia îi mulţumesc odată în plus pe această cale (mi-a scris în e-mail că lucra şi la o carte despre festival). Acestui Bill Rogers, aşadar, la care revenim, i-a intrat în cap ideea de

[428] Dispărut, din nefericire, probabil odată cu Richard.

a face un film al festivalului, tot el s-a ocupat şi de priza de sunet (înregistrări audio separate). Numele cameramanului (amator) care a filmat totul pe peliculă de 16 mm, aşa cum s-a priceput, a fost uitat. Titlul unui material postat pe YouTube e următorul: „*Led Zeppelin Live 8/31/1969 Texas International Pop Festival Ridiculously Rare 16 mm Colour Footage*". Nici chiar Bill Rogers nu-şi mai amintea numele operatorului: „*He couldn't remember the name of the cameraman and there was no director*" (corespondenţă personală cu Richard Hyner). Povestea spune: Bill a luat materialul filmat pe care l-a însăilat cum s-a priceput (premontaj?) şi, mânat de entuziasmul diletantului, s-a repezit cu el la marii producători spre a-l oferi. Care producători i-au spus că, dacă îndrăzneşte să mai arate cuiva (oricui!) respectivul material, îi vor smulge boaşele (conform informaţiilor oferite de articolul printat pe coperta din spate a DVD-ului). Cineva l-a păcălit mai apoi să-i împrumute înregistrările audio, care au ajuns curând la public, editate ca *bootlegs* (există nenumărate albume-pirat de la Texas International Pop Festival, atât cu concertele celor mai importante trupe, cât şi un triplu LP compilaţie).

Nu putem decât spera că ceea ce numim original *footage* va fi găsit prin vreun depozit, cândva, în stare bună şi că un profesionist îl va lua în grijă – dar, nu aş paria prea mult pe asta... Căci, în starea în care se află, filmul nu poate prezenta interes decât pentru fanaticii erei ori pentru cercetători – doar aceia ar putea fi cu adevărat entuziasmaţi de succesiunea de secvenţe tip cineclub şi de ingenuitatea câtorva din ele. Pe genericul de început, un montaj ce se voia probabil „metafizic", avem un soi de manifest: un tânăr mergând singur-singurel prin pustietatea aridă texană cu sacul de dormit în spate (spre locul festivalului?), plutind prin apusuri de soare filmate în regim de lumină şi aprinzând un joint al cărui

fum îi instalează, cel puțin pe moment, fericirea pe figură. *„That was Bill attempting to get creative, I guess."* Și mai departe: *„The music at the beginning (...) was a studio musician Bill hired. He did an obvious imitation of Crosby, Stills and Nash"* (din corespondența mea personală cu Richard Hyner). Am întrebat despre titlu, dacă are cumva vreun înțeles ascuns, și mi s-a răspuns așa: „Titlul (Got No Shoes, Got No Blues) nu însemna cu adevărat ceva. Umblam mult desculți și încercam să fim fericiți în viață" *(„The title didn't really mean much. We went barefoot a lot and were trying to be happy in life"* (idem).

În anul 2010, un așa-numit *historical marker* a fost amplasat pe locul festivalului, plătit cu bani strânși dintr-un concert de binefacere imaginat de Richard Hyner, cel care și-a dedicat viața memoriei acestui festival. Tot ce era legat de Rychard Hyner și festival a dispărut nu demult de pe Internet – un volum imens de material excelent structurat.

Site-ul oficial al festivalului, www.texaspopfestival.com, deosebit de amplu, a încetat să mai existe. La fel și blogul http://walhallahereicome.blogspot.com, care, la rândul său, abunda cândva în valoroase informații despre același eveniment. Ca și un al treilea site, aidoma primelor, tot despre festival, dispărut și acesta foarte probabil odată cu entuziaștii acelui 1969 care îl gestionau: https://www.hugedomains.com/domain_profile.cfm?d=texaspopfestival.com.

Uitarea pare că se așterne implacabil. Eu am copiat părți consistente din aceste trei site-uri, cărora le admiram acuitatea informațiilor și priza la obiect. Dar, un virus de tip ransom a făcut să-mi dispară 1 TB de date – inclusiv acestea, care nu fuseseră salvate și în altă parte, așa ca și textul cărții. Internet și mediu digital înseamnă nisipuri mișcătoare.

În 1992, s-a pus în circulație o casetă (anonimă) VHS cu montajul de 82 minute recenzată de Richie Unterberger pe site-ul Allmusic:

> *„However, as a film, or even a workprint, there are many important factors keeping this from being as notable or enjoyable as it could have been, even considering that this was not the movie in the final form it would have taken."*[429]

## 7.6 UN REGAL ROCK ÎN CALIFORNIA: „Celebration at Big Sur"

Cam pe la mijlocul statului California, Munții Santa Lucia întâlnesc abrupt apele Oceanului Pacific, splendide peisaje configurând o regiune extrem de frumoasă, dar foarte slab populată, așadar numai bună pentru turism – în special, dacă ținem cont de clima de invidiat de acolo. Nu departe spre sud de Monterey se află Big Sur, o mică stațiune balneoclimaterică, în care un institut local pentru educație alternativă (Esalen Institute, există până azi ca centru de retragere pentru vârstnici sub forma unei comunități intenționale) organiza în fiecare an, pe vremuri, un festival de muzică folk, inițiator fiind Nancy Carlen – ea însăși interpret, dar mai degrabă producător de muzică folk. Totul a demarat cu un concert Joan Baez din 1964, după care au apărut cele 7 ediții ale Big Sur Folk Festivals (Baez a fost prezentă la toate). În 1969, festivalul s-a ținut în zilele de 13-14 septembrie (așadar, la mai puțin de o lună după Woodstock) și a fost subiectul unui folkumentar de gradul unu produs de Twentieth Century Fox, care va ieși la public doi ani mai târziu. Realizatorii erau Baird Bryant – operator și editor cu deja câteva titluri la activ, acum

[429] https://www.allmusic.com/album/got-no-shoes-got-no-blues-the-1969-texas-lnternational-pop-festival-mw0001042477.

debutant în regie. (Filmase ca operator chiar și pentru „Easy Rider", dar aici numele nu i-a apărut pe generic.) Va aduna în filmografie doar două titluri ca regizor (al doilea, abia în 1997). A rămas celebru mai ales prin faptul că a fost operatorul care a surprins pe peliculă, în același 1969, în decembrie, la Altamond, uciderea lui Meredith Hunter de către un Hell's Angel în timpul concertului The Rolling Stones, pentru rockumentarul Fraților Maysles „Gimme Shelter" [430]. Co-regizor a fost Johanna Demetrakas, ce se va demonstra în timp, de asemenea, un editor prin vocație – aflată acum și ea tot la primul ei film ca regizor. Spre deosebire de Bryant, ea va avea o carieră consistentă.

Cei doi vor conduce filmările pentru un festival *flower power* cu mult mai intim (și poate mai tandru, dacă se poate spune asta) decât cel recent de pe Coasta de Est, care a generat mega-simbolul generației psihedelice, declanșând Obsesia Woodstock – aici vom vedea că se face deja simțită, la doar trei săptămâni distanță, la capătul opus al continentului, chiar și cu mai puțini coparticipanți. Aripa acelui eveniment definitoriu se va întinde și peste Big Sur de pe Coasta de Vest, cei prezenți acolo și intervievați de cineaști făcând entuziaste referiri care arată cu claritate că deja contemporanii încasaseră în plin fenomenul, chiar dacă ne aflăm acum, cum spuneam, la cealaltă margine a continentului. Un hippie va folosi în fața camerei expresia „*Woodstock people*" (având, dealtfel, scris mare WOODSTOCK pe autobuzul cu care călătorea), astfel încât apariția expresiei consacrate „Generația Woodstock" („*Woodstock Nation*") nu putea să întârzie.

Viziunea preponderent de operator și editor își va pune amprenta pe opera celor doi, nu rare fiind momentele în care spectatorul de azi (cu siguranță și cel de ieri) își va fi dorit un autentic

[430] Vezi 6.1.3.

regizor în această ecuație. Secvența de început este însă surprinzătoare, trecând cu brio testul *captatio benevolentiæ*. Camera ținută în mână surprinde în contra-ploneju o patrulă de poliție de pe o șosea lângă portierele automobilului caracteristic, ofițerul vorbind prin stație cu dispeceratul: „Am aici un tip de la o echipă de filmare care vrea să discute cu mine despre cum poliția se implică în organizarea chestiei. Ce sugerezi?" Răspunsul vine ezitant din stația horcăitoare: „Nu știu... Ca sugestie... Întreabă-l pe șerif..." Un gigantic microfon profesional unidirectional e ținut în amorsă, pândind lacom și tăcut. Fundalul sonor e o muzică ethno afro dezlănțuită, redată în surdină (atenuată de microfon). Pauze lungi preced răspunsul și-l fragmentează, creând tensiune: „Păi... Mai bine mergeți mâine la biroul șerifului din Salinas și discutați direct cu el... Că el răspunde... Așa trebuie procedat... Trebuie să ne ascultăm dispeceratul... Regretăm că nu vă putem ajuta...". Pigmentată cu foarte scurte panoramări rapide peste grupuri de tineri mergând pe șosele, secvența creează suspense și frizează începutul unui film polițist american făcut „la meserie". Pentru ca, imediat următoarea, să determine printr-un cadru magistral filmat geografia spațiului, pornind din prim-planul „Madonei Desculțe" Joan Baez, care începe să interpreteze „I Shall Be Released" într-o priză directă de sunet cât se poate de profesionistă. Era compoziția lui Bob Dylan, începând cu festivalul Newport din 1963, Baez va include în toate concertele sale, fără excepție, piese de Dylan[431]. Operatorul (poate Bryant însuși, căci numele lui e primul din lista de patru și-l bănuim operator principal) deschide transfocatorul în timp ce panoramează lent spre stânga, introduce în cadru mai întâi un prim grup apropriat de tineri ascultând-o cuminți pe diva folk, apoi piscina stațiunii

[431] Vezi și 7.1.

lângă care era amplasată scena, apoi largul auditoriu de mai din spate, pentru ca, descriind un cadran complet de 360°, să revină tot pe Joan Baez în plină evoluție – avem, așadar, o panoramare cu viteză constantă în rotire completă, dublată dibaci de transfocări față-spate, dar și de schimbări de câmp de claritate – o filmare foarte dificilă, în care orice ezitare, cât de mică, ar anula întregul demers. Un super-cadru!... Genericul de început se va consuma pe acest lung cadru incredibil de performant. E ceva surrealist în această populare cu hippioți a împrejurului unei frivole piscine de stațiune, ce are la una din margini o scenă de concert improvizată, mai ales că totul se află pe culmea unui spectaculos promontoriu și apele Pacificului se văd în fundal, ca printr-o ușoară velatură, iar în cealaltă parte avem înverzitele coline californiene pline de tineri așezați lejer pe iarbă. Iată-ne, suntem în plină Psychedelia!, vor să ne transmită cineaștii. Ne bucurăm că mișcările complicate ale cameramanului sunt fără greșeli, pe fluxul melosului, cu viteza care trebuie, în încadratura care trebuie. Ceilalți operatori, toți trei debutanți, au fost Joan Churchill (va deveni o profesionistă cu o lungă carieră), Peter Smokler (viitor operator cu o carieră în televiziune) și Gary Weis (viitor regizor, autor a câteva rockumentare de gradul trei relativ cunoscute).

Altfel decât laWoodstock, totul aici respiră intimitate, spectatorii stau până la doi pași de cântăreți, avem de-a face în mod evident cu armonia unei comunități de hippies cu fețe fericite – și tocmai pe această comuniune interpret-spectator se axează ideea folkumentarului de gradul unu „Celebration at Big Sur". Pe genericul de început, după înșirarea numelor artiștilor ce vor cânta în film apar înșirate următoarele „personaje": Big Sur, Oceanul Pacific și... Audiența.

Desigur că foamea de detalii legate de apogeul Psychedeliei trebuia negreșit ostoită de cineaști prin opera lor. Așa că, vedem o abundență de vestimentație tie-dyed[432] caracteristică erei (pentru că era generată de ideea de curcubeu și de viziunile caleidoscopice induse de consumarea drogurilor psihedelice – în special LSD), interminabile dar incitante travellinguri luate din vehicul pe șoseaua de acces înțesată de tot soiul de automobile mai mult sau mai puțin curioase și peste grupurile pedestre la fel de colorate care se apropie pe jos (circulația auto fiind pusă evident în dificultate), tineri întinși care pe unde-apucă – prin saci de dormit ori de-a dreptul pe iarbă sau capote, copii mici purtați în cârcă ori lăsați liberi să se joace sau să danseze pe muzică live (zemoase fructe ale timpului amorului liber), nelipsitele prim-planuri angelice ce se vor atent selectate, scurte cadre în care se fumează cannabis ori marijuana, fețe zâmbitoare copleșite de body painting, alunecarea în extazul dansului a câte unui spectator, vreun hippie care improvizează o „muzichie" din te miri ce, căznindu-se să-și propage crezul în nelipsitul scurt interviu etc. Avem interviuri despre *freaks* luate unor *squares*. Nu pot lipsi adorabile hârjoneli pe pajiștile din preajmă (precum cele copios filmate ale lui Mimi Fariña, revenită din depresia în care căzuse după moartea tragică a lui Richard Fariña[433], aici împreună cu noul ei soț, Milan Melvin), ori momente tandre ale unor cupluri, fericite aidoma celui de la origini înainte de „mușcarea din măr". Persistă și aici, ca și în alte documentare despre festivaluri rock sau folk, obsesia interviurilor cu indivizi care să explice etica hippie. Joni Mitchell, o hippie născută, iar nu făcută, apărând pentru prima dată pe peliculă, explică inocent (chiar

[432] Metodă prin care se aplicau imprimeuri simetrice intens colorate pe articole de îmbrăcăminte ori bucăți de material, apărute în Era Psihedelică.

[433] Vezi 7.1.

infantil) într-un interviu luat departe de scenă că „chestia asta" pentru unii e o revoluție politică, dar pentru alții e și o revoluție spirituală și că ieri a văzut o balenă în larg, uite-acolo!... (Tânăra folkistă originară din Canada mai apăruse doar în emisiuni tv, ratând festivalul de la Woodstock în favoarea celebrei emisiuni „Dick Cavett Show"[434]; avea însă deja la activ câteva importante apariții tv.) O blondă rotofeie definește festivalul: „Un mic White Lake[435], dar fără noroi[436]". Fusese și la Woodstock, desigur, cu doar trei săptămâni în urmă, de cealaltă parte a continentului. De ce a venit și aici? „N-am putut sta deoparte. Voi ați putut?" – explică ea Obsesia Woodstock. Iată cum folia festivalurilor rock/folk crease deja dependența aidoma consumului de droguri, de la Newport Folk Festival ediția primă din 1963[437] până la Summer Jam At Watkins Glen din 1973 – cele două „coperți" ale cronicii Erei Psihedelice reflectate în propria sa muzică. Iar dacă la Woodstock și în alte rockumentare vedem tineri cu trupuri nude dezbrăcându-se în mijlocul audienței ori scăldându-se în iazuri ori bălți[438], aici îi vedem făcând același lucru în piscină, în fața copiilor ce dansau intuitiv pe ritm.

Ideea de interrelaționare umană spontană, firească, lejeră este ilustrată ideal de prima secvență de muzică a montajului (de după cea a genericului de început), în care Stephen Stills și John B. Sebastian fac *jam session offstage* pe o temă de blues (intitulat „Mobile Line"), ocazie pentru cineaști de a construi un videoclip

---

[434] Vezi 7.4.

[435] White Lake este localitatea aparținătoare de orășelul Bethel din statul New York în care s-a ținut, de fapt, festivalul zis de la Woodstock (vezi 7.4).

[436] Cele trei zile de la Woodstock au fost ploioase, noroiul fiind un adversar înverșunat al festivalului.

[437] Vezi 7.1.

[438] „Glastonbury Fayre" (vezi mai jos 7.7), „Message to Love - The Isle Of Wight Festival" (vezi mai jos 7.10) etc.

după Metoda Pennebaker, folosind detalii filmate pretutindeni în jur – moment extrem de valoros ca document. Prin faptul că era un superstar „abonat" al festivalurilor organizate la Big Sur, cărora le-a ridicat în mod constant ștacheta, Joan Baez va avea parte de porție triplă în montaj – ca, de altfel, și Crosby, Stills, Nash And Young, cum se numeau de puțină vreme (Neil Young se alăturase trioului inițial cu doar trei săptămâni în urmă, la Woodstock). În afara cântecului ei de început, e inclusă și cu o compoziție proprie inspirată de soțul ei David și de soarta ingrată a acestuia, purtat prin tot felul de pușcării pentru că refuzase să lupte în Vietnam[439]. Plutind în vaporoasele ei rochii de gravidă (va naște peste trei luni, graviditatea i se vede și la Woodstock), adorabilă prin relația tandră și dezinvoltă pe care o angajează cu publicul, începe să cânte „A Song For David", pe care tocmai îl compusese, partea întâi așezată pe scaune printre spectatorii care nu o bagă în seamă și-și văd fiecare de ale lui, partea a doua urcată pe scenă. O vrăbiuță ajunsă și ea tot pe scenă și urmărită strâns de una din camere până către picioarele divei ne dovedește că, într-adevăr, Baez urca pe scenă desculță. Va interpreta mai apoi în film minunatul cântec „Sweet Sir Galahad", intitulat astfel după numele cavalerului din Ciclul Mesei Rotunde renumit pentru galanteria și puritatea sa – cântec inspirat de relația sorei sale Mimi Fariña cu noul ei soț Milan Melvin. (Acesta intrase noaptea pe o fereastră în camera tinerei femei recent devenită văduvă – ce va sfârși prin a-i deveni soție). Imagini ale „hârjoanei" celor doi prin stațiune vor fi incluse de realizatori și în acest song, așa cum fuseseră presărate prin montaj mai înainte. Spectatorul neavizat al zilei de azi nu are cum să știe, desigur, că minunatul cuplu de tineri hippie surprinși de camera indiscretă

[439] Vezi 11.6.

sunt chiar cei care inspiraseră respectiva compoziție a divei, dar asta nu scade valoarea artistică a secvenței – în eră, folkumentarul se adresa unui public avizat.

O apariție surprinzătoare este splendida negresă Dorothy Morrison, ce cântă alături de trupa de gospel The Combs Sisters – organizatorii festivalului reiterând ideea panrasială de la Monterey Pop din '67, adunând laolaltă pe scenă albi și negri deopotrivă. (A fost singura apariție majoră în public a lui Morrison, ea făcând mai degrabă background vocals pentru rockeri ca Van Morrison, Boz Scaggs, Delaney And Bonny etc. rămânând însă peste decenii o apreciată interpretă de gospel.) Conceptul *„Black is Beautiful!"*, lansat în 1968 de „radicalii" negri, se încarnează la modul ideal în momentul gospel/soul al interpretelor de culoare, un moment nu tocmai folk, dar incendiator pentru auditoriu – care se „lansează" efectiv de pe locurile din care privea într-o participare cu devoțiune, aproape interactivă. Până și operatorul principal se „contaminează", începând să apese scurt și ritmic față-spate transfocatorul aparatului, strict pe ritmul muzicii lui Morrison, pe care o ține mai ales în plan mediu. Solistele vor mai avea încă o apariție electrizantă în montaj (pe lângă cea din final, împreună cu Joan Baez). De altfel, urcarea pe scenă, mai târziu în film, a unei cântărețe din Mexic, tot valoroasă muzical vorbind, tot foarte frumoasă ca femeie, Carol Ann Cisneros (e singura ei apariție în film), ne revelează cu limpezime premeditarea multiculturalității la Big Sur, emanciparea rasială fiind un pilon al Contraculturii Anilor Șaizeci – iar folkumentarul nostru nu poate (și nici nu vrea) să treacă pe lângă asta.

Primul moment Crosby, Stills, Nash And Young arată că simbioza dintre folk și rock, mult contestată la originile ei și pe atunci

de dată relativ recentă[440], căpătase deja drept de cetate către sfârșitul deceniului. Folosind aici chitări amplificate și o secție ritmică bună, cu o orgă în spate (la care cântă Neil Young însuși), cei patru fac o muzică despre care nu mai poți spune clar dacă e rock sau folk – exact așa cum făcuse Bob Dylan când se desprinsese de folkul pur în huiduielile „puriștilor", cu patru ani în urmă. Acum însă, idiomul folk rock pare să fie „de-al casei" la acest festival dedicat în mod declarat muzicii folk. Dar cel de-al doilea cântec al lor, inclus în montaj mai spre final („Down By The River") va fi acid rock pur, cântat pe marginea piscinei de pe promontoriu și în fața aparatelor unor tineri cineaști angajați de un mare studio de la Hollywood (20th Century Fox), înconjurați de spectatori în extaz și cu apele Pacificului în fundal – oare ce-și putea dori mai mult o trupă de atunci? Trei chitări (David Crosby, Stephen Stills și Neil Young) se întrepătrund acum într-o zbuciumată improvizație intens susținută de secția ritmică, având nelipsita orgă Hammond în spate (la care acum era Graham Nash, solistul vocal). Basistul și toboșarul erau *session men* – muzicieni ce nu făceau parte din trupă, angajați pentru înregistrările din studio, ocazional și pentru concrete (pe genericul de început apare Crosby, Stills, Nash And Young with Taylor And Reeves).

Filmări din aer ne arată întreg promontoriul cu faleze stâncoase pe care se află mica stațiune, cu piscina și curtea interioară înțesată de lume, cu șoseaua de coastă în stânga cadrului și cu apele oceanului în dreapta. Succesiunea în film a momentelor membrilor formației (solo și în grup) poate fi interpretată ca o jalonare a muzicii Erei Psihedelice în formele ei succesive de la începutul până la sfârșitul decadei: folk și blues classic – folk psihedelic – folk rock – acid rock.

---

[440] Vezi Electric Dylan Controversy, 7.1.

Cea mai dură secvență din „Celebration At Big Sur", care ne arată că Psychedelia nu a fost în permanență *la vie en rose*, cum eronat se poate crede, este cea care precede momentul solo al lui Stephen Stills, în care un *heckler* îl bruiază dur pe interpret. („*Heckler*": persoană care întrerupe prin limbaj agresiv un discurs ori o interpretare artistică, intenționând să șicaneze protagonistul ori audiența acestuia.) Acesta coboară de pe scenă învelit într-o imensă haină de blană scumpă în care plutea (erau la modă în epocă, încă nu erau hulite), încearcă mai întâi zâmbitor să-l potolească pe cel de nepotolit, apoi Stills e obligat să devină ceva mai insistent întrucât individul nici vorbă să se potolească (părea *high* – sub imperiul drogului), apoi acela îi zbiară în față cuvinte „palmate" de sunetiștii postprocesării, care-l fac pe cântăreț să-și iasă complet din minți – și cei doi se iau pur și simplu la bătaie între spectatori. Oamenii din staff sar și îi despart, cu oarece trudă (aceștia erau tot niște hippies subțiri și visători, nicidecum oameni de pază și ordine). Revenindu-și cu greu, calmat și re-urcat pe scenă, Stills vorbește la microfon frumos și trist despre falia dintre cântăreții erei și cei pentru care aceștia cântau, despre cei ce trăiau în sărăcie liberă, asumată și cumpărau bilete la concerte – pe de o parte; și, pe de alta – ei, starurile care posedau chitări sofisticate, mașini de lux și blănuri scumpe, dar care le cântau celor ce veniseră acolo exact despre sărăcia lor liberă și asumată. Banul!, această nefericită capcană întinsă pentru oameni de Diavol spre a-i face să se urască între ei, o capcană în care a căzut și omul de mai înainte. Apoi, interpretează sublim și singur (fără ceilalți din trupă) cântecul folk „4+20", unul dintre cele mai frumoase scrise în întreaga Eră Psihedelică. Autorii filmului exploatează „la max" secvența violent/lirică de mai înainte (singura de acest gen din film), incluzând în montaj prim-planuri scurte ale privitorilor ori comentarii încă și

mai scurte, dar vor îndulci totul în următoarea, în care o găsim pe Joni Mitchell în mijlocul trupei Crosby, Stills, Nash And Young și totodată în mijlocul publicului care o adora, interpretând un solar cântec *flower power*, pe care cei de față îl gustă din plin. Suntem aici departe de marasmul în care va imersa Joni în anul următor la Isle Of Wight[441].

Al doilea cântec al lui Dorothy Morrison And The Combs Sisters (cu titlul elocvent „Put A Little Love In Your Heart") este folosit pentru un nou videoclip care, de data asta, dezvăluie cotloanele stațiunii, așa cum arăta aceasta în 1969 (putem crede că fusese rugămintea organizatorilor ca un asemenea moment „turistic" să fie inclus): sauna și băile, valuri generoase, numai bune pentru surfing, splendente apusuri de soare în Pacific, vulturi planând peste coline stâncoase etc. – dar, în „contrapartidă", și cadre filmate la cantina festivalului ori cu cei care adunau gunoaiele, lăsând locul curat. Câteva zile de viață frumoasă și de iubire – asta pare să fie ideea videoclipului, căruia îi urmează însă o secvență de zile mari cu un grup de hippies goi, imersați împreună (băieți și fete) într-o mică piscină, precum sardelele, lipiți unul de altul plini de iubire, relaxați, sporovăind molcom în apele „calde, sulfuroase și puturoase" – după cum le caracterizează un alt participant intervievat. Fericirea efemeră a generației psihedelice revolute răzbate din aceste cadre foarte dragi celui care le-a filmat – așa cum putem crede vizionându-le azi, peste decenii.

John Sebastian (uneori întâlnit sub numele John B. Sebastian), fost membru al trupei de cult folk rock Lovin' Spoonful, purtându-și faimoasa lui jachetă de blugi tie-dyed pe care o arbora pe scenă la toate marile festivaluri (o poartă aici, ca și la Woodstock, cu trei săptămâni în urmă, ori la Isle Of Wight din

[441] Vezi 7.10.

anul următor), are și el parte de o binemeritată atenție specială. Momentul său de concert începe, la jumătatea filmului, cu un tandru discurs tip *love, peace and happyness* adresat vrăjitei audiențe, care-i savurează prin toți porii vocea caldă și senzuală, după care începe să cânte superhit-ul său „(I'll Paint) Rainbow All Over Your Blues" (să nu uităm că unul din simbolurile din Psychedelia era curcubeul, să nu uităm polisemantismul cuvântului blues). Editorii introduc în montaj stop-cadre cu tineri ascultându-l, ca un soi de memento. Probabil că, așa cum toți știau că se petrecuse la Woodstock, solistul era *high on drugs*, droguri ușoare, desigur. (La Woodstock a mărturisit că luase LSD înaintea celor trei cântece cu care, la imboldul organizatorilor, a captat inopinat atenția publicului în timpul unei întârzieri a celor programați, el nefiind inițial inclus pe afiș, era doar „pe-acolo"; și-a dedicat unul din cântecele interpretate ad-hoc („Younger Generation") unui copil ce tocmai se născuse la locul festivalului.) Evident că nu se poate rata o panoramare verticală peste vestimentația interpretului, cea atât de caracteristică, de la mocasinii indieni încălțați direct pe piciorul gol, peste blugii decolorați și peticiți, până la „geaca" vopsită manual în culori calde, încununată de podoabele capilare devenite parte din „uniformă": plete și favoriți. Îi urmează iar în montaj Joni Mitchell, copilul cuminte din Canada adorat de spectatori, cea care ratase Woodstock cu trei săptămâni mai înainte, dar care, în scurtul răstimp dintre cele două festivaluri, compusese cântecul cu același nume, urcat subit în topuri în interpretarea lui Crosby, Stills, Nash And Young, ce va deveni nelipsit din toate antologiile de folk psihedelic din Late Sixties. Pentru început, îi învață pe cei de față refrenul, spre a-l putea cânta împreună: *„We are stardust, we are golden / And we've got to get ourselfs back to the garden /*

Suntem praf de stele, suntem de aur / Și trebuie să ne reîntoarcem cu toții în grădină" – în Grădina Edenului, desigur, care alta?... Dar, oare, nu asta căutau dureros de intens toate comunitățile hippie din lumea liberă, ca pe un Sf. Graal al erei atomice? Pentru singura dată în film, realizatorii încearcă aici o transfigurare artistică a Erei Psihedelice făcând uz de metodele ce le stăteau la îndemână la post-producție, călcând în kitsch (cel puțin, cu un singur picior): solarizări, supraimpresiuni, imagini caleidoscopice, inserturi cu fluturi și flori etc., nelipsind nici alte inserturi cu tinerii festivalului, puși astfel în relație directă cu replămădirea *flower power* a realității cu ajutorul opticii, al fotoproceselor și al postprocesării.

Secvența din final începe cu surprinderea tot în stil direct cinema (cât de bine a putut servi, la modul ideal, acest curent al istoriei filmului Era Psihedelică!) a unei scurte repetiții pe scenă a lui Joan Baez cu Dorothy Morrison, pentru piesa „Oh Happy Days", ultima din montaj, aleasă ca un soi de climax al operei, în care diva albă și solista neagră (înconjurate pe scenă și de alte staruri ale festivalului) emană împreună, prin cântul lor, un suflu vital ce se se revarsă peste întreg auditoriul mesmerizat, care începe, la rându-i, să cânte și să danseze. Secvența ne evocă anecdota cu micul Mozart care, la vârsta copilăriei, îl întreabă pe tatăl său: „Cum ar fi dacă toți oamenii deodată ar începe să cânte?" „Atunci, întreg pământul s-ar ridica și ar pluti prin aer", i-ar fi răspuns bătrânul Leopold.

„Celebration At Big Sur" rămâne un document al faptului că Psychedelia, dacă nu a reușit, măcar s-a străduit să reușească. Mai poate fi găsit și cu titlul prescurtat: „Celebration". Câteva planuri generale din diferite puncte de stație bine găsite de cineaștii aflați cu toții la început de cale ne subliniază asta, în secvența de final.

Nu putem decât regreta faptul că două trupe de marcă prezente la festival şi aflate atunci „pe val", The Flying Burrito Brothers din California şi The Incredible String Band din Scoţia, nu şi-au putut găsi locul în montajul final.

## 7.7 AGONIA UNEI ERE REVOLUTE: „The Day the Music Died"

În anul de graţie 1969, cinefilii erau serviţi cu un film-satiră artistic ieşit din comun care va sfârşi prin a crea un obiect de cult pentru ei (unul totuşi minor, se pare), care azi e foarte rar: „2000 Years Later" Autorul, un oarecare Bert Tenzer, despre care nimeni nu auzise până atunci nimic, folosea Roma antică pentru a şarja lumea politică şi mondenă americană a Anilor '60: un show tv nocturn încearcă să convingă americanii să revină la lumea romanilor, ceea ce se şi întâmplă, cu toţii adoptând veşmintele antice, dar şi moravurile acelea. Astfel, de la cluburile de motociclişti şi până la capii Pentagonului ori staruri pop, cu toţii se îmbracă în togă şi participă frenetic la faimoasele orgii de altădată în discotecile moderne. Este opera ce-i va asigura palida prezervare a memoriei, căci cele două filme documentare despre Psychedelia şi fenomenul rock pe care le va face în deceniul următor (de fapt, două forme ale aceluiaşi film, cu titluri diferite) nu vor avea un circuit prea consistent. În 1973 iese la public cu „Free"[442], o primă versiune a rockumentarului filmat de el a unui festival ţinut în Randall's Island Park în 1970: New York Pop Festival, în care aplică pentru prima dată metoda sa originală de grefare a subgenului docu drama. Pe care, l-a exploatat pentru început în metoda itinerantă *roadshow* (dându-i

[442] Imposibil de găsit azi, deşi apar în el aceleaşi nume de superstaruri.

numele de „Chin-a-Rock") spre finele anului (şi la începutul lui 1974 prin Canada) – aceasta consta din prezentarea filmului în faţa publicului într-o caravană cinematografică însoţită de concerte ale unor trupe în completare, alcătuind împreună un lung spectacol de muzică rock live şi de rockumentar. În 1977, vine cu a doua versiune intitulată „The Day The Music Died" – unul din cele mai stridente rockumentare făcute vreodată. După care, numele i se va scufunda din nou în uitare, opera sa de cineast constând în doar aceste trei titluri („Free" şi „The Day The Music Died" fiind versiuni filmice ale aceluiaşi eveniment). A mai regizat emisiuni tv de film documentar, abia în 2001 însă. Obsesia inserării în filmele concertelor de muzică rock a unor imagini de arhivă de ştiri care să oglindească tensiunile vremii a măcinat pe mulţi autori contemporani (începând din 1967-1968 cu Peter Whitehead şi Tony Palmer), dar Bert Tenzer ridică metoda cu pricina pe cel mai înalt dintre socluri, aducându-i un element de construcţie în plus: inserţiile de docu drama. El ar fi putut fi creatorul unei noi metode de a face rockumentar, una care să-i poarte numele, a patra – dar, nu a fost urmat de niciun discipol.

Pe la jumătatea lui iulie 1970, un festival rock de trei zile numit The New York Pop Festival s-a organizat pe Randall's Island, New York City, pe un stadion de periferie (Downing Stadium, va fi demolat în 2002 şi înlocuit cu un altul, pe acelaşi amplasament), într-un areal urban populat în special de portoricani, cu tot ceea ce decurgea pe atunci din asta. A fost o idee funestă pe care producătorii au regretat-o pe loc, intens, dar care i-a dat oportunitatea lui Tenzer să facă un film acid despre un univers „acid". Au fost anunţaţi Jimi Hendrix Experience, The Doors, Steppenwolf, Grand Funk Railroad, Jethro Tull şi mulţi alţi „grei" ai breslei – ceea ce a pus pe jar „fauna" urbană locală, intens

contaminată de ideologia New Left și de neomarxismul extremist ce zămislise deja grupări teroriste cu originile în contracultura Anilor '60 (la care se vor face, de altfel, dese referiri și aluzii în rockumentar). Și care, vor urma să însângereze decada ce tocmai începea. Tot felul de grupuscule etnice ori etice, paramilitare ori pseudo-paramilitare, amenință și șantajează organizatorii în cel mai pur spirit al crimei organizate, sunt provocate rebeliuni stradale, boicoturi și persecutarea plătitorilor de bilet, haosul se instaurează în cartier și violențele de tot felul nu mai pot fi controlate de vreo autoritate. Festivalul devine unul cu acces liber și multe din trupe își anulează, bineînțeles, concertul, refuzând să cânte pe gratis (spre iritarea celor care își cumpăraseră totuși bilete și veniseră de departe, mânați de Obsesia Woodstock). A fost unul dintre cele mai plenare eșecuri din Psychedelia, un semn că lumea hippie era una neviabilă și condamnată la dispariție – și tocmai asta este ideea cardinală a filmului lui Tenzer. Prologul neobișnuit de lung și scurtul epilog se concretizează în manifeste elocvente.

Din cele aproximativ 87 minute ale operei filmice, nu mai puțin de 13 sunt dedicate de cineast construirii într-un soi de prolog atipic a unei reflexii cinematografice a lumii Anilor '60, dominată de un puternic conflict dramatic generat de violența erei militariste a Războiului Rece – pe de o parte, și de speranța *flower power* ce apăruse pe atunci, ca o compensație pacifică – pe de alta. Primul cadru îi aparține lui J.F. Kennedy, „cel mai puternic om de pe planetă" cu a cărui asasinare s-a produs o mutație profundă în lumea statunitensă în particular și cea intercontinentală în general. Discursul politicianist al lui Kennedy este tăiat abrupt la cuvintele „... *to a new generation of Americans...*" – cadre cu hippies fericindu-se prin parcurile amorului urmând

subit în montaj. (Probabil că avem de-a face cu vreun material brut filmat cândva de Tenzer însuşi.) Totul pleacă sonor din rock'n'roll-ul deceniului precedent, al Anilor '50, care stăpânea şi începutul celei în cauză care a dus la mişcarea hippie – „eroul" Kennedy fiind „plimbat" scurt la montaj printre tinerii despre care vorbea, dar pe care nu a apucat să-i mai vadă. Dacă rockul aduce cu sine un suflu proaspăt care are efect de vânt primăvăratec în „iarna vrajbei" războiului, tot prin tăietură abruptă intră în cineecuaţie amalgamantă cântăreţi negri (de asemenea rock), aducând cu ei subconştiental ideea luptei pentru drepturi civile ce va rupe cu unghiile şi cu dinţii cămaşa scrobită a Establishment-ului segregaţionist. Urmează un procedeu filmic împrumutat regizoral din secvenţele în acoladă ale cineaştilor interbelici: inserturi frizând titluri de ziar apar peste cântăreţi, punctând momentele considerate cruciale de autor:

James Meredith[443] se înscrie la universitatea doar pentru albi din Mississipi!
Kennedy promite „noi frontiere"!
Alan Shepard, Jr.[444] – primul american în spaţiu!
Beretele Verzi[445] debarcă să elibereze Asia de SE!
Fete şi fuste mini[446] şochează mulţimea bisericoasă de pe Wall Street!

Producţia este tributară Metodei Whitehead-Palmer, pe care o duce însă mai departe, cum vom vedea. Inserturilor de ştiri

---

[443] James Meredith a fost primul student de culoare al universităţii din Mississippi, reuşind asta după numeroase acte ostile segregaţioniste din partea oficialităţilor locale.

[444] Alan Shephard era programat să fie primul om care zboară în spaţiul cosmic, dar misiunea sa care trebuia să aibă loc iniţial în octombrie 1960 a fost amânată în repetate rânduri, pe 12 aprilie 1961 sovieticii trimiţându-l în cosmos pe Iuri Gagarin. Americanul a zburat finalmente abia pe 5 mai. Opinia publică mondială a încasat câştigarea cursei spaţiale de către Moscova ca pe un eşec de proporţii al Washingtonului şi o victorie zdrobitoare a URSS (vezi şi 1.2).

[445] Unităţi speciale ale armatei SUA, care au jucat un rol important în războiul din Vietnam.

[446] Apărută în 1964-65 în The Swinging London, fusta mini a cucerit rapid întreaga planetă.

epocale alternate cu muzica rock li se adaugă, pentru prolog, și un al treilea element de compoziție: cadre color filmate în studioul său de radio cu Murray The „K", un celebru disc jockey al epocii, alternate cu altele alb-negru din arhiva sa personală tv, pe aceeași idee a cuceririi planetei de către muzica rock prin suflul vital fără precedent pe care îl aducea cu sine. „K" va apărea de-a lungul întregului film, ales spre a comenta toate cele câte se întâmplă la festivalul de pe Randall's Island, nu doar în prolog – unde comentează (cam succinct) doar fenomenul rock în esență. Trupe și fragmente de cântece mai mult ori mai puțin cunoscute sunt înlănțuite într-o succesiune, aș zice, nu tocmai fericită, ce își propune să reliefeze ideea acelei anume schimbări în planul mentalităților unei noi generații. Dar o schimbare a Anilor '60 care, în anul premierei târzii a filmului său (1977), se consumase deja. Intenționând o șarjă politică la adresa Establishment-ului, autorul o ratează prin decalaj temporal. Să ținem cont că fimările principale au avut loc în vara lui 1970, în Late Psychedelia, deja către un crepuscul timpuriu.

Foarte scurte cadre care continuă ideea începutului sunt inserate pe neașteptate, creând și un univers subliminal suplimentar – Fidel Castro se îmbrățișează cu Nikita Hruşciov pe un fragment de șlagăr al lui Gary Lewis And The Playboys (fiul actorului Jerry Lewis, va apărea și mai târziu în montaj, în materialul filmat la festivalul din 1970), apoi Kennedy zâmbește superior etc. (Castro, Hruşciov și Kennedy au fost „actorii principali" ai teribilei Crize a Rachetelor din 1962, când planeta a fost la un pas de războiul global[447]). Albumul „de familie" este răsfoit mai departe: după o altă ciozvârtă de discurs, tot a președintelui asasinat, (celebrele cuvinte „... nu ce poate face țara asta pentru

[447] Vezi 1.2.

tine, ci ce poți face tu pentru țara asta!.."), îl vedem pe dr. Martin Luther King mărșăluind, flancat de ai săi, pe străzile unui mare oraș american. Desigur, totul este „muiat" într-un rock acut histeroid, interpretat de data asta de o fată. Cântăreți de toate rasele sunt amalgamați în montaj cu protestatari de toate soiurile și cu politicieni din toate părțile eșichierului politic pe o idee regizorală strălucită: fermentul lumii specific Anilor '60 a fost muzica rock. Nu lipsesc cadre din fabulosul March On Washington For Jobs And Freedom și nici din celebrissimul discurs „I Have A Dream" al lui Martin Luther King. Când credem că prologul (nu tocmai original) a luat, în sfârșit, sfârșit, reintră din nou, pe neașteptate, alți hippies în scenă – colorați, visători și totemici. Și vedem printre sărutări (interrasiale), plasate la loc cu verdeață, un steag al organizației Brotherhood Of Eternal Love (demarată la sfârșitul Anilor '60 ca o comunitate hippie care militau naiv pentru liberalizarea consumului de droguri psihedelice, a devenit la începutul Anilor '70, în doar câțiva ani, o veritabilă structură de tip mafiot ce se ocupa masiv cu traficul de stupefiante[448]). Pot lipsi The Beatles din prologul lui Tenzer, într-o suculentă prezentare a lui Murray The „K"? Cadrelor insolite și tandre din viața cotidiană a celor patru le sunt suprapuse un interviu telefonic cu John Lennon. Apoi Kennedy e asasinat (pe 22 noiembrie 1963), fratele său îi ține discursul funebru (democratul Robert Kennedy va fi asasinat la rândul său în 1968, netezindu-i-se astfel calea spre putere republicanului Richard Nixon) și imaginile sunt de-acum tratate conform rețetarului psihedelic – solarizări, supraimpresiuni, virări cromatice etc. Se pare, astfel, că era începe odată cu asasinatul – cel puțin, în viziunea cineastului. (Pe care, o împărtășesc la rândul meu.)

[448] Vezi 1.4.

Titlul filmului ne apare, într-un sfârşit, pe muzica emblematică a unui Phil Ochs (vedetă timpurie a folkului protestatar veşnic, cu alură de beatnik) şi pe imagini ale unor hippies într-un marş surrealist, purtând măşti stranii pe feţe. Cadre ciné-vérité şi *newsreel* cu soldaţi luptând în Vietnam, protestatari cu pancarde *shocking* şi hippies iubindu-se în aer liber şi fumând droguri constituie subiectul unui alt videoclip ce-i urmează imediat în montaj precedentului, într-o succesiune cel puţin neobişnuită, autorul forţându-şi mijloacele. În fine, iată-ne şi pe platoul inundat de tineri din faţa Stadionului Downing, unde trebuie să aibă loc primul festival rock de la New York, pe Insula lui Randall. Dar, tocmai când ziceam că prologul chiar că s-a isprăvit, iată-l pe Lyndon Johnson, preşedinte al SUA între Kennedy şi Nixon, anunţând într-un discurs mărirea contingentului american din Vietnam de la 17.000 de soldaţi la 35.000! Johnson a rămas în memoria colectivă prin escaladarea războiului din Vietnam şi „regizarea" incidentului din Golful Tonkin, care i-a servit drept pretext, efectivele americane din Vietnam vor ajunge la o jumătate de milion – deci, insertul era menit să stârnească mai degrabă zâmbete. Urmează un alt videoclip (Tenzer, într-adevăr, nu se poate opri!...) pe cântecul anti-Vietnam „The Fish Cheer/I-Feel-Like-I'm-Fixin'-To-Die Rag" al lui Country Joe McDonald (inclus în filmul „Woodstock" în memorabila secvenţă de concert ah-hoc într-o pauză): soldaţi pe câmpul de instrucţie, soldaţi îmbarcându-se, tineri tunşi, iarăşi protestatari mărşăluind cu pancarde în sprijinul Black Panthers şi Angela Davis (aceasta una – un *Black Power icon* de dată recentă[449]), vietnamezi cuminţi

[449] Profesoară (controversată) la Universitatea California din Los Angeles în 1969, militantă extremistă de culoare, trăieşte ca fugară din august până în octombrie 1970, când este arestată pentru complicitate la crimă şi terorism. După achitare şi eliberare, va ajunge tot cadru universitar (la fel de controversat): activism marxist-leninist, anarhism, membră a Partidului Comunist din SUA şi Laureată a Premiului Lenin pentru Pace.

la muncile câmpului – care, bineînțeles că n-au de ce să fie atacați, stripteuze în baruri erotice, simbolizând desigur consumista și decăzuta America, apoi soldați descinși pe câmpul de bătălie, avioane aruncând bombe etc. – întreg *mêlée*-ul prelucrat „psihedelic", așa ca puțin mai înainte. Regizorul schimbă placa la propriu, trecem fără pauză într-un alt cântec folk al epocii în același ton, iarăși vedem ceva ce seamănă a videoclip (având aceleași ingrediente), tinerii de pe stadion fluturând un steag american de parcă ar trage de el să-l rupă etc., etc. În mod cert, autorul e marcat profund de ideea de videoclip, acesta fiind modul în care el înțelege să facă cinema despre Psychedelia: cam haotic și cam greu de digerat, dar energic.

Tenzer începe apoi să arunce un al doilea atú major în „jocul" său: secvențele de docu drama regizate de el, aduse în completarea videoclipurilor ce au saturat prima parte a filmului. Însuși celebrul Murray The „K" pare a fi filmat ulterior în timp ce vorbește, chipurile, la radio în direct cu ascultătorii săi (dacă într-adevăr așa stau lucrurile, atunci în film el e actor, nu disc jockey), iar asistenta lui, Samantha, este interpretată de o actriță distribuită, Jackie Zeman. Prin vocile lor, de-a lungul filmului, cineastul va transmite/insera informații considerate vitale, reconstruind evenimentul „istoric". Până și dialogurile cu așa-zișii ascultători în direct sunt în mod evident trucate/regizate. Nu întârzie să intre în scenă și presupusul finanțator misterios al festivalului, care a dorit să rămână anonim – un ipotetic personaj numit J.J., interpretat de afro-americanul Mel Winkler, oferindu-ne imaginea (cam kitsch) a unui businessman cinic ce bântuie cu limuzina sa prin New York și căruia i-a intrat în cap să organizeze primul festival rock în Megalopolis împotriva tuturor (inclusiv a

primarului), învârtind totul pe degete de la telefonul său personal instalat în automobil (pe atunci, era un lucru rar şi scump).

Începe şi tirul „artileriei grele": o comunitate hippie contestatară la culme (frizând mai degrabă organizaţii teroriste gen The Weather Underground[450]) şi o alta de portoricani belicoşi îmbrăcaţi în uniforme à la Che Guevara sunt puşi în relaţie cu producătorul calm şi împăciuitorist al festivalului, cu toţii vărsând foc pe nări atunci când vorbesc cu un *capitalist pig* care îndrăzneşte să vrea să scoată bani exploatând arealul lor. Câteva replici trebuie citate:

> „Ne iei muzica noastră, mă, porc capitalist (*capitalist pig*), şi vrei să ne-o vinzi înapoi? Nu vom tolera! Să ne dai 100.000 de dolari să plătim cauţiunea pentru un Black Panther arestat, vrem 10.000 de bilete gratis pentru membrii comunităţii, 5.000 de dolari şi facilităţi pentru zece formaţii pe care noi le vom alege, cauţiunea pentru oricine va fi arestat în timpul festivalului, toţi banii necesari pentru confortul fizic şi mental al fraţilor şi surorilor care vin la festivalul tău!",

Se zborşesc marţial la organizator, pe aceeaşi lungime de undă şi cei din grupul belicos de hippies – contrar ideologiei pacifiste fluturată ostentativ:

> „Festivalul vostru se desfăşoară în locul de recreere al poporului din El Bajio! E terenul NOSTRU de baseball, de fotbal (american), de soccer! Iar voi cereţi 8,5 dolari pentru un bilet pe o zi? Exploataţi poporul nostru şi trebuie să plătiţi pentru asta, altfel festivalul nu va avea loc! Vrem cultura noastră şi ne vrem tradiţiile, pretindem ca muzica noastră să fie reprezentată de formaţii ale comunităţii! Şi mai vrem 25% din toate drepturile de producţie şi tv, clar? Să vă intre bine în cap că festivalul vostru a încetat să mai fie o întreprindere capitalistă!"

---

[450] Organizaţie de tineri de extremă stângă din SUA înfiinţată în 1969, compusă din neomarxişti şi maoişti, care-şi propuneau să creeze un partid revoluţionar clandestin pentru răsturnarea prin forţă a guvernului şi instaurarea dictaturii proletariatului. Au fost responsabili pentru multe atentate cu bombe împotriva unor clădiri oficiale şi dezordini stradale violente.

Ceva similar vor clama la fel de imperativ și ghevariștii de operetă, un al treilea grup în succesiune, interpretați probabil de actori fără prea multe contracte la activ (dacă nu cumva de-a dreptul de amatori). Probabil din cauza faptului că a ratat secvențele reale ale fricțiunilor dure (care au avut loc într-adevăr) și neacceptând să le elimine din construcție, Tenzer s-a gândit să le reconstituie prin metoda docudrama – însă cu prețul al unui rezultat artistic îndoielnic. Alți actorași (amatori?) îi vor interpreta, mai spre final, pe managerii trupelor care și-au anulat participarea în ultimul moment. Noima invenției personajului J.J., „finanțatorul", o încasăm în secvența în care acesta, „porcul capitalist", se întâlnește cu albii din gruparea extremistă antirasistă tip White Panther Party (cel înființat de John Sinclair[451]), care-i pretind 50.000 de dolari ca să lase festivalul să existe. Faptul că „porcul apitalist" e un negru, iar contestatarii niște albi, reprezintă o reducere la absurd a situației, cu atât mai mult cu cât secvența sfârșește printr-o diatribă a negrului împotriva albilor (parodie a diatribelor albilor împotriva negrilor). În realitatea cotidiană a contraculturii Anilor '60 și următorii, negrii erau cei care îi acuzau pe albi, dar în situația scenică propusă de Bert Tenzer rolurile sunt inversate. Membrii „adevărați", cei în carne și oase, vor apărea în partea a doua, filmați în acțiune și intervievați de cineași. În fapt, organizatorii s-au confruntat, într-adevăr, cu o coaliție de 21 de diverse grupuri și grupuscule („*21 tribes and collectives*"), dintre care unele au sfârșit prin a cere, pur și simplu, ca toți banii din încasări să le fie cedați lor, pentru diverse cauze umanitare. Altele, ca intrarea să fie liberă, neexistând consens printre ele. Sunt numite câteva în film:

[451] Vezi 8.11.

Young Lords[452], Black Panthers[453], White Panters[454]. Furia lor se va îndrepta curând asupra formațiilor înseși, cele care refuză să cânte gratis și se îmbuibă cu onorarii oneroase în timp ce familiile din împrejurimi mor de foame, ce fel de dreptate poate fi asta? Acest festival trebuie să fie un exemplu pentru toate celelalte care vor urma: „Festival Pop înseamnă *Power To The People*!"[455]

Coaliția va sfârși prin ruina festivalul în viața reală, organizatorii fiind abandonați finalmente de oficialitățile ce-i deconsiliaseră de la bun început să-l inițieze. În a doua zi, gardul împrejmuitor e dat jos cu forța, grupările extremiste încasând pentru ele însele costul biletului și permițând în schimb accesul plătitorilor pe stadion, care au fost totuși vreo 30.000. (În film, Murray The „K" vorbește despre 90-100.000, cifră mult exagerată; doar dacă luăm în calcul faptul că aceiași 30.000 au intat pe Downing Stadium în cele trei zile la rând.) Spre finalul documentarului apare live (se pare că) adevăratul antreprenor, în persoana unui omuleț deja cam vârstnic și cu o caricaturală figură „*very Jewish*" (diametral opus, așadar, negrului de la început!), care, chiar pe

---

[452] Young Lords – grup radical naționalist portorican, apărut în Anii '60 la Chicago și care a prins contur către sfârșitul decadei la New York (în special în cartierul Spanish Harlem) sub numele Young Lords Party. Au evoluat dintr-o simplă bandă etnică de cartier, din cele proprii Anilor 50.

[453] Black Panther Party (inițial Black Panther Party for Self Defense) – grup revoluționar neomarxist afro-american apărut în 1966 ca urmare a introducerii conceptului „*Black Power*" de aripa extremistă a negrilor în timpul luptei pentru drepturi civile, concept opus celui de „*White Supremacy*" aparținând albilor segregaționiști. Demarând inițial în Oakland, California, s-a extins rapid pe întreg teritoiul SUA.

[454] White Panther Party – partid radical de extremă stângă antirasist al albilor, apărut ca ecou al Black Panther Party în 1968 în statul Michigan, în special în metropola industrială Detroit și la universitatea de elită Ann Arbour, ambele localități în statul Michigan. Nu erau antagonici cu Black Panther Party, dimpotrivă.

[455] În 1970, încă un simplu slogan lansat de Black Panther Party. Piesa omonimă a lui John Lennon nu fusese înregistrată la data festivalului rock de la New York. Va deveni un an mai târziu un soi de imn al Noii Stângi, ceea ce l-a adus pe autor în conflict dur cu administrația americană (a cărei mare problemă internă în era Războiului din Vietnam era tocmai Noua Stângă, New Left), fiind la un pas de deportarea din SUA de care a scăpat ca prin minune.

stadionul unde avea loc ceea ce mai rămăsese din festival, nu va face decât să capituleze necondiționat în fața indivizilor din coaliție: câteva din marile trupe așteptate refuză să cânte fără bani, să se țină cont de faptul că el a renunțat la un post important în CBS „pentru a se alătura revoluției" (trebuie văzute grimasele portoricanei și ale negrului de lângă el când spune asta!), dar iată că în dărnicia sa face loc pe scenă unor trupe necunoscute de nimeni, dar aparținând variilor comunități locale, nu-i așa că așa ceva e foarte bun? (Personajele din film vehiculează numele promotorului: Don Friedman.) Puțin mai încolo în montaj, nu mai poate vorbi de huiduieli – și aici avem acum direct cinema, nu docudrama.

Alături de videoclipuri și de momentele docudrama, secvențele surprinse efectiv de cameră în timpul festivalului rock, atât pe scenă, cât și împrejurul acesteia, printre spectatori, sunt al treilea important element cu care cineastul își construiește opera singulară: cel de rockumentar pursânge. Prima formație inclusă în montaj este Mountain, performând un rock acid spre hard – dar asta, la nu mai puțin de 23 minute de la debutul filmului! Datorită Efectului Kuleşov, muzica din Psychedelia este încasată acum în cu totul alt mod decât în alte rockumentare similare: plasată în contextul Randall's Island, ea parcă stârnește simțurile și rupe zăgazurile violenței, universul *flower power* de „brand" idealizant tip „Monterey Pop" ori „Woodstock" fiind substituit aici de unul atavic, visceral, diametral opus. Abraziv și anxios, hard rockul ce se pregătea să substituie acid rockul are un efect de cocktail Molotov asupra intelectului. Se pare că Bert Tenzer și-a pus în cap în „The Day The Music Died" să-și contrazică confrații: nu, Psychedelia nu a fost ceva eminamente bun și frumos, a avut și momente în care a fost un vis urât! Să nu uităm

că regizorul își va finaliza documentarul filmat în 1970 abia în 1977, în această ultimă variantă. Și să ținem cont de „Message To Love..." al veritabilului maestru Murray Lerner, care, filmat în același 1970 peste ocean, va ieși la public tocmai în 1997 și va fi construit în jurul aceleași idei cardinale.

Consecvent cu el însuși, nici în momentele muzicale înregistrate live nu se astâmpără, ci inserează un *archive footage* procurat masiv de pe la studiourile de știri, ilustrând momente dramatice ale clipei, de genul celor folosite la început și grefate pe momente muzicale tot de arhivă. Dar are, totuși, inspirația să insereze și cade de ambianță cu publicul spectator, fie în pauzele dintre concerte, fie în timpul acestora, portrete ale ascultătorilor ori reacții de grup, îmbulzeli pe stadion cu poliția de față dar și cu membrii „adevărați" ai grupusculelor politico-agitatorice. Care membri (extrem de agasanți și de antipatici, în treacăt fie spus!) se perindă pe la microfon pentru discursuri agitatorice, pe care se pare că nu prea le iau în seamă cei sosiți acolo doar pentru muzică, întinși comod pe gazonul stadionului. Nu lipsesc, din fericire, nici interviuri luate celor din urmă, ostili grupărilor neomarxiste, interviuri pacifice montate în paralel cu cele agitatorice – ceea ce reușește să sublinieze întrucâtva, prin metode filmice, reala tensiune a momentului. Avem de-a face cu două tabere, puse față în față: oameni pașnici, îmbibați de subcultura hippie, care vor doar să fie lăsați în pace, și oameni agresivi, impregnați de ideologia New Left, care nu acceptă să-i lase în pace pe cei ce vor să fie lăsați în pace. Se consumă droguri la liber, dar cum altfel? Se inserează un nou videoclip montat pe cântecul „People Are Strange" al formației The Doors, filmată însă de altcineva altcândva, muzica din secvențe de arhivă fiind

turnată în același creuzet regizoral cu cea înregistrată live în acel festival cvasi-ratat – de ce nu, dacă servește ideii?

Regizorul construiește printr-un travaliu intens, fanatic, eteroclit, un melanj grăitor: acid rockul nu poate fi scos din contextul erei în care a fost compus, ar fi cu totul inutil. Se perindă astfel, în momente muzicale ce, cum spuneam, zgâlțâie/zgârie simțurile, câțiva dintre „super-greii" clipei: Jimi Hendrix (cu mai puțin de două luni înainte de moarte, aflat în turneul „Cry Of Love"[456]), Van Morrison (nord-irlandezul din Belfast, adulat de ambele părți ale Atlanticului pentru bluesul său transcendental), Marvin Gaye („semizeul" Tamla-Motown ce cânta pe patru octave, aflat aici în perioada sa de soul psihedelic, încă șocat de moartea fulgerătoare de cancer la creier, în martie a aceluiași an, a partenerei sale de scenă Tammy Terrell), Grand Funk Railroad (hard rockers din Michigan, deveniți celebri după apariția la Atlanta Pop Festival în 1969, interpretând aici un sublimat rar de acid blues). Dar momentul muzical cel mai valoros din întregul film este, fără îndoială, fragmentul din concertul lui Dr. John (Mac Rebennack), nu atât prin apariția sa cel puțin insolită – un obez cu barbă de pirat și machiaj de madamă de bordel din New Orleans, levitând hieratic și înveșmântat ca pentru un sacerdoțiu prin spațiul intens sacralizat al scenei, purtând pe creștet un greoi eșafodaj/acoperământ, ce pare o transfigurare totemică a junglei ecuatoriale –, cât prin fabulosul melanj între blues-ul din New Orleans-ul său natal, acid rock și muzica ritualurilor voodoo. Un stil personal absolut unic, ce l-a propulsat în inima Psychedeliei încă de la debut. Soundul cântecului ales, o veritabilă transfigurare artistică a unei „stări alternative de conștiență", a îmbiat

[456] Așa se va intitula primul său album postum, editat în 1971. Era în același turneu de promovare și la Berkeley – vezi 8.10.

cineastul la supralicitare: supraimpresionarea unor cadre filmate în festival cu tineri inhalând drog din pipe speciale, cu nuduri eterice ale unor fete frumoase, cu vehicule spațiale decolând, cu doi tineri apollinici (o Ea și apoi un El) plimbându-se goi și fericiți prin public ca prin Grădina Edenului.

Epilogul filmului frizează odată în plus filmele tip *dystopyans*, acelea care imaginează o lume sleită agonizând postapocaliptic în urma unor dezastre globale. După asimilarea montajului eclectic supraîncărcat și a îmbibării până la saturație cu rock psihedelic și cu violență extremă (poate că acesta e motivul pentru care filmul lui Tenzer nu a „prins" nici la public, nici la critică, fiind azi ignorat de aproape toți), rarissimului spectator îi este oferit din off un soi de necrolog al Psychedeliei:

> „A fost parcă ultimul strigăt al Anilor '60. Nimic nu a funcționat, mișcările au înțepenit, oamenii au eșuat. Nimeni n-a avut acea libertate pe care fiecare și-o dorea cu adevărat. Iar deceniul care începuse cu atâta speranță a luat sfârșit în vara lui '70, prin dezintegrare."

În video, un om singur (un negru) bântuie solitar pe lângă zidurile sumbre ale unui Downing Stadium părăsit de mulțimi, în cadre supraexpuse și virate în roșu. Genericul de final începe cu un tabel conținând următoarele coloane: NUME/CAUZA MORȚII/VÂRSTA. Dedesupt, încep să curgă în roll numele celor din deja „statutatul" Club 27 – de ce?, ne-am putea întreba retoric...

În mod regretabil, lipsesc din montajul dedicat părții de muzică fragmente din concertele unor supertrupe care au cântat, până la urmă, pe Randall's Island – ca Steppenwolf ori Jethro Tull. Este posibil ca managerii acelora să fi interzis asta, cum știm că s-a întâmplat în situații similare.

În 1971, cântărețul folk Don McLean întregistrează albumul „American Pie", ce conținea piesa omonimă, lungă de peste 8

minute, cu totul unică în felul ei, un soi de relatare poetico-ermetică a vieții sale proiectate pe fundalul istoriei muzicii rock între 1959 (anul morții starului rock'n'roll Buddy Holly) și 1970, cu tot ce a adus acela (mor Janis Joplin și Jimi Hendrix, se desființează The Beatles). Cântecul a stat pe locul întâi în topul SUA timp de patru săptămâni (și locul întâi în topurile din multe alte țări), rămânând până azi una dintre cele mai îndrăgite piese folk scrise vreodată. Referindu-se la accidentul de avion din 3 februarie 1959, în care a dispărut Buddy Holly împreună cu Ritchie Valens și alții, McLean va scrie pentru strofa a treia următoarele versuri:

*I can't remember if I cried*
*When I read about his widowed bride*
*But something touched me deep inside*
*The day the music died.* [s. mea]

Acest ultim vers se va repeta de mai multe ori în cântec și va rămâne consacrat, de atunci încoace, pentru sfârșitul tragic al lui Buddy Holly. Va da și un titlu pentru rockumentarul eteroclit la culme al lui Bert Tenzer – melopeea unei ere moarte ce se încăpățâna să nu moară. O struțocămilă care ar putea purta numele de rockumentar politic docudrama – dacă cineva s-ar fi ostenit să-l inventeze.

Să consemnăm *en-passant* și numele monteurului – un anume Chris Andrives, cu acest unic titlul în „filmografie". Producători au fost Thomas Coleman și Michael Rosenblatt, ambii aflați aici la debutul lor, ambii cu cariere notabile ulterior.

## 7.8 UN EXERCIŢIU *„À L'ITALIENNE"*: „Perche pagare per essere felici!!"

Cinematograful italian a explodat literalmente în Anii '60 (în urma inovării limbajului filmic adus de neorealismul deceniului precedente), iar unul dintre copiii teribili ai acestuia a fost Marco Ferreri, cineast care încheie deceniul cu două filme de cult, ambele din 1969: „Il seme dell'uomo" – un curios *dystopian* cu Anne Wiazemski şi Annie Girardot şi „Dillinger e morto" cu Michel Piccoli, Annie Girardot şi Anita Pallemberg, pe atunci iubita lui Keith Richards (pentru care îl părăsise pe Brian Jones, primul ei iubit de la The Rolling Stones, mort în acelaşi 1969; rămasă ca figură de marcă în Psychedelia – fotomodel, creator de modă şi actriţă, entitate proteică a contraculturii europene; a avut un rol neobişnuit de important în modelarea artistică a supertrupei britanice în anii de maximă efervescenţă; va avea trei copii cu Keith).

Duşman de moarte al consumismului aneantizant în plan spiritual şi al mentalităţii *middle-class* mic-burgheze sufocante, Ferreri se apropie cu interes de contracultura hippie, pe care o disecă folosind bisturiele originale ale curentului direct cinema în curiosul, dar modestul său documentar de 46 minute „Perche pagare per essere felici!! [sic!] / De ce să plăteşti ca să fii fericit??", filmat în 1970, la apogeul marilor festivaluri, ieşit la public în anul următor în Italia ca film tv (RAI). Filmând în varii locaţii în Canada în 1969, dar cu precădere la evenimentul rămas în istorie sub numele Powder Ridge Rock Festival în 1970, cineastul navighează (cam dezordonat) prin apele mâloase ale împrejurimilor evenimentelor de gen, încercând să inducă ideea exprimată

în titlu: de ce suntem forțați de un Establishment monstruos să scoatem câțiva bănuți din pungă pentru ca să fim fericiți, când, iată, fericirea ne este atât de la îndemână, grație revoluției gândirii pe care generația noastră a descoperit-o? Urmează, cum altfel?, două semne de exclamare în original – !!...

Powder Ridge este cel mai celebru dintre mega-festivalurile rock ce NU au mai avut loc și exemplul său este definitoriu pentru începutul sfârșitului acestor memorabile evenimente, strâns legate de revoluția hippie, care deja vârau spaima în pașnicii *squares* ce populau orășelele amorțite ale Americii, deloc dispuși să neguțeze anonimatul unei vieți anoste de fund de prăfuită provincie pentru erupția a trei zile de contracultură vulcanică. Programată, în cazul de față, pentru 31 iulie, 1 și 2 august 1970. Pe afiș figurau nu mai puțin de treizeci de nume de formații și interpreți – unii „grei" de tot, ceea ce a avut darul de a suscita din pornire un extrem interes. Dar cetățenii din mica stațiune de schi din statul Connecticut îi dau în judecată pe organizatori și, cu câteva zile înainte de începerea festivalului, obțin în instanță anularea autorizației acestuia (treizeci din cele aproape cincizeci de mega-festivaluri organizate în 1970 au fost anulate din motive similare, chiar și festivalul zis de la Woodstock a fost la un pas de anulare[457]) – Efectul Anti-Monterey își cerea și el drepturile[458]. Cu tot travaliul oficialităților pentru intensa mediatizare a numitei anulări, cam treizeci de mii de tineri care cumpăraseră deja bilete prin poștă contra sumei de 20$, sub imperiul Obsesiei Woodstock, sosesc la locul cu pricina, unde nu găsesc nici spectacol, nici hrană, nici adăposturi ori toalete, nici apă ori electricitate (care fuseseră grabnic tăiate) – dar unde

[457] Vezi 7.4.

[458] Vezi 7.2.

dau peste vreo șaptezeci de dealeri de droguri care-i așteptau cu brațele deschise. Estimările extrem de relative oscilează între 15 și 50 de mii de oameni prezenți, haosul de acolo a fost desăvârșit. Organizatorii apucaseră să vândă bilete în valoare de 500.000$, bani care nu au fost niciodată returnați, fără a se plăti din ei vreun onorariu pentru artiștii anunțați pe afiș. Dintre aceștia, doar Melanie Safka a ajuns la Powder Ridge, reușind să spargă blocada oficialităților, care i-au întors din drum pe artiști. Folkista a cântat pe gratis pentru cei de acolo, cu ajutorul unui generator electric, împreună cu câteva trupe locale. Pe 1 august, zona este declarată oficial calamitată, iar medicul voluntar William Abruzzi spune într-un articol contemporan: „Woodstock a fost o palidă scenă cu droguri ușoare. Asta este o scenă intens halucinogenă."[459] Abruzzi fusese și la Woodstock, tot în calitate de medic voluntar, un an mai înainte. A devenit cunoscut în urma mediatizării de care s-a bucurat Powder Ridge în *The New York Times* – crezând că va fi un nou super-festival, ziarul a monitorizat intens evenimentul, înainte, în timpul și după. Una peste alta, Powder Ridge a adunat cele mai multe incidente legate de consumul de droguri dintre toate mega-festivalurile din istoria muzicii rock – în mod paradoxal, pentru că, oficial, nici nu a avut loc. Dar cineva descins acolo a venit cu ideea de a se crea „apa electrică" – *„electric water"*, un cocktail de-a dreptul exploziv, generat de invitarea participanților de a turna drogurile din posesia proprie în puținele butoaie cu apă potabilă de la fața locului, pentru a fi consumate în comun, fără a se cunoaște compoziția ori puterea lichidului cu pricina, fără a mai vorbi despre efectele acestuia. O lungă secvență a documentarului lui Ferreri este dedicată „apei

[459] https://www.nytimes.com/1970/08/02/archives/drug-peril-eases-at-powder-ridge-thousands-leaving-site-of-banned.html (material de presă *The New York Times*).

electrice". Conform revistei *Life Magazine*, dr. William Abruzzi a tratat la fața locului 985 de cazuri. De altfel, drogurile erau vândute liber, fără opreliști din partea oficialităților, care-și luaseră prostește mâna de pe festival și retrăseseră forțele de ordine exact atunci când nu trebuia, lăsându-i singuri, cum spuneam, pe cei vreo 20-30.000 de hippies cu cei vreo 70 de dealeri. În locul bunei dispoziții de la Woodstock, la Powder Ridge se instaurează starea maladivă a urmării consumului exagerat de drog, iar Ferreri îi filmează copios pe tinerii se plimbau aiurea, posaci, fără țintă, cu fețe livide și obosite, de-a dreptul cadaverici – aidoma bătrânilor care le furaseră festivalul. Valorile contraculturii hippie nu au fost întrutotul lichidate însă, dacă ar fi să-i dăm crezare unui istoric emblematic al SUA, William Manchester, care, sedus de un moment de acolo, l-a relatat într-o lucrare fundamentală:

> „Un băiat și o fată, amândoi goi și apropiindu-se unul de altul din direcții diferite, s-au întâlnit sub niște copaci. Din impuls, s-au îmbrățișat pe dată. Ea a căzut în genunchi, el a încălecat-o din spate și după ce el a atins climaxul s-au despărțit – aparent, fără a schimba o vorbă."[460]

Montajul lui Ferreri escamotează însă dimensiunea sexuală *hardcore* (fără îndoială surprinsă pe peliculă, nu avem motive să ne îndoim).

Personajele ne sunt arătate în două ipostaze care generează liniile de forță ale documentarului său, constituind totodată planurile ondulatorii, când paralele, când întrețesute, pe care se structurează narațiunea lui filmică. Prima ipostază este dată de existența hippie trăită spontan, în comunitate și în comuniune, cu datele ei fundamentale (drog, sex liber, muzică rock), departe

[460] https://www.thecannachronicles.com/party-at-powder-ridge-1970/, citând din cartea lui William Manchester „The Glory And The Dream: A Narrative History of America 1932-1972", Bantam Books, 1972.

de marasmul lumii din jur, evident contaminată de consumaționism, servilism, arivism și încă vreo câțiva termeni din aceeași gamă care se termină cu toții în ~ism. A doua ipostază e cea a luptei directe cu oficialitățile, fizic vorbind, luptă uneori halucinantă – avem numeroase secvențe filmate copios în diverse locații, în care tinerii de ambele sexe sunt bruscați, hăituiți, pur și simplu vânați, finalmente capturați cu brutalitate și trântiți la pământ de oameni în uniforme (polițiști, paznici), ori de cei în costume cu cravată (producători, promotori, finanțatori), care nu se sfiesc să dea o mână de ajutor atunci când e cazul, „servind patria". Și, cum bine vedem, e cazul ades!... Avem de-a face, foarte probabil, cu tineri care încercau îndeobște să forțeze intrarea pe gratis la câte vreun festival canadian organizat pe câte un imens stadion (căci nu toate filmările lui Ferreri au fost la Powder Ridge în Connecticut, începuse filmările pentru documentarul său despre microcosmul hippie în anul precedent 1969 în Canada, la Toronto, Montreal și Winnipeg). Autorul opune cu o claritate de-a dreptul de manifest gingășia – forței brute, candoarea – cinismului, libertatea – opresiunii, pe scurt: Paradisul – Infernului. Să notăm că autorul elimină din ecuație imixtiunile brutale și chiar spectaculoase ale Noii Stângi ori ale unor organizații extremiste tip Black Panther Party (pe care nu le include în montaj, deși știm că le filmează), nedorind probabil să scuze în vreun fel agresiunile Oamenilor în Negru contra tinerilor pacifici unisex, cu veșminte aidoma și cu plete la fel de lungi la băieți și fete, care nu urmăreau altceva decât să se bucure imperativ de soare și viață. INTERZIS!, rămâne ideea filmului, cu toate că revoluția lor era evident una a iubirii, transfigurată totuși în câteva cadre de valoare. Reușind să înregistreze el însuși sporadice momente de muzică rock – trupa Mountain de pildă,

înconjurată de câțiva fani, într-o improvizație de noapte (figurau pe afișul festivalului, au fost filmați undeva prin apropiere, știm că nu au ajuns la Powder Ridge, doar Melanie a ajuns), cade pe alocuri în greșeala de neiertat de a folosi ca ilustrație muzică din filmul „Woodstock" – improvizația din debutul filmului a lui Richie Havens, cea rămasă peste ani ca semn iconic, dar reiterarea lui Ferreri nu mai are același impact. Din păcate, lipsește cu desăvârșire din montajul său concertul oferit gratis fanilor de către Melanie, fata hippie cu chitara care „spărsese blocada" – bănuim că a fost un mare moment și mai bănuim și că echipa lui Ferreri nu l-a ratat. Probabil, producătorii i-au interzis filmarea.

Prima fotogramă a peliculei ne indică extracția operei: „*RAI – Radiotelevisione Italiana – Programmi Sperimentali*". Și, în continuare, citim un text insolit pentru genericul unui documentar: „*ricerca*[461] *a cura di Marco Ferreri...*" și „*a cura di*" încă alți patru: Mario Masini, Enrique Bergier, Vana Caruso, Roberto Giussani (toate aceste nume apar frecvent pe genericele filmelor artistice ale lui Ferreri). Dar ideea de experiment filmic anunțată din potou e ratată aproape în totalitate, în mod surprinzător, pentru valoarea unui asemenea autor. Direct cinema își impusese deja limbajul specific, așa că Ferreri nu poate aduce nimic nou în contextul acestui microcosm estetic. Dar nici nu pare că încearcă, debusolat și dezumflat probabil de ratarea lamentabilă a evenimentului-țintă la care jinduia – în urma intrigilor parșivului Establishment pe care se pregătea (cu minuție, bănuim) să-l mitralieze odată în plus. Abia la fine apar câteva cadre modificate grafic, făcute alb-negru și solarizate, fără vreo motivație specială, fără vreo intenție clară (finalul filmului de cult „Dillinger e morto" din 1969 aduce cu sine tot un cadru solarizat). De altfel,

[461] „Cercetare".

montajul său seamănă mai degrabă a premontaj. Pare că artistul a fost întrerupt dintr-o joacă pe care n-a mai apucat niciodată s-o reia. Sau, cine știe, poate că au fost mai multe mâinile cele nedibace care au moșit acest rockumentar ratat despre un megafestival ratat. Ori, poate că, pur și simplu, genul filmic nu i-a priit acestui supertalent al ficțiunii, a cărui capodoperă „La Grande Bouffe" din 1973 rămâne peste decenii ca un vârf al istoriei cinematografului mondial în general și ca unul dintre marile titluri ale Anilor '70 în particular: întreaga sa generoasă carieră de cineast prin excelență rebel adună doar două titluri de film documentar (precedentul fusese în 1966).

În 2007, „Perche pagare per essere felici!!" a fost relansat la Bellaria Film Festival.

## 7.9 Un Woodstock european: „Stamping Ground"

În anul de grație 2013, în imensul parc cunoscut sub numele Kralingse Bos din așa-numitul Kralingen-Crooswijk, un satelit al metropolei Rotterdam, s-a inaugurat un monument în amintirea primului festival rock în aer liber întins pe mai multe zile din Țările de Jos: Holland Pop Festival 70, ținut în 26-28 iunie 1970 în interminabilul parc desfășurat în jurul unui lac. Se înființase, special pentru festival, Foundation „Holland Pop Festival". Generat de Efectul Monterey și pus sub semnul Obsesiei Woodstock, a adunat peste o sută de mii de *attendees*. (A avut o soartă mai bună decât Actuel Festival[462], organizat în octombrie '69 de casa de discuri franceză, programat inițial la Paris dar mutat în ultima clipă în Belgia datorită Efectului Anti-Monterey.) Monumentul

[462] Un imens rockumetar de nu mai puțin de 215 minute despre acest festival finalmente belgian a fost făcut în 1970 de Jérôme Laperrousaz și Jean-Noël Roy, lungi fragmente „spoliate" sunt azi postate pe YouTube.

instalat acolo în 2013 (un „memorial", așa este denumit) copiază 3D grafica posterului inițial, un soi de Pom Al Vieții (am reținut că suntem într-un mare parc) în mijlocul căruia, arborescent, vedem decupată Generația Woodstock: o nesfârșită mulțime de tineri adunați laolaltă sub soarele verii, bucurându-se împreună de modul lor atât de personal de a exista, cel care a schimbat ireversibil mentalitățile planetei, făcându-ne azi să vorbim despre un „înainte" și despre un „după". Este, fără doar și poate, cea mai valoroasă imagine pe care ne-a dăruit-o Psychedelia: tinerii adunați cu sutele de mii la un megafestival rock; și unul dintre semnele iconice ale Secolului XX (alături de altele precum steagul roșu comunist, zvastica, victimele lagărelor de concentrare, ciuperca atomică, primul om pe Lună etc.). Accesul în perimetru a fost cu bilete și Holland Pop a rămas ca bornă miliară a istoriei consumului de stupefiante: numeroșii polițiști dislocați pentru menținerea ordinii au primit instrucțiuni să „închidă ochii" la consumul masiv de marijuana de la fața locului, anticipând astfel cvasi-legalizarea din 1972 a acestui drog ușor în Țările de Jos. (În pofida a ceea ce se crede îndeobște, drogurile ușoare nu sunt legalizate în Țările de Jos, dar, din acel 1972, posesia pentru uz personal a mai puțin de 30 g este permisă. Așa au apărut masiv faimoasele *Coffee Shops* în care acestea se comercializează și care se pot consuma liber peste tot în acel stat european.) *Bref*, cei de la Canned Heat nu se sfiesc să „poștească" un joint chiar pe scenă, în plin concert, filmați în gros-plan (pe a doua lor piesă inclusă în montaj, „So Sad").

Un *joint venture* între Olanda și fosta RFG va duce la apariția unui nou rockumentar ambițios, imaginat din pornire cu o largă distribuire în cinematografele zilei. Doi regizori sunt angajați să

„facă treaba": „refegistul" Jason Pohland[463] (regizor principal) și olandezul născut și crescut la Paris George Sluizer[464] (co-regizor) – pentru amândoi, va fi singura apropiere din carieră de microcosmul rock. Și asta, cumva, se va reflecta în montajul final al filmului lor de lung-metraj „Stamping Ground" cu lansarea în 1971 – deci, de gradul unu, azi uitat, ieșit din memoria colectivă. (Totuși, în 2023 Netflix l-a inclus efemer în oferta sa, alături de alte rockumentare ca „Glastonbury Fayre" etc.) Subtitlul de pe generic: „Holland Festival Of Music". Titluri alternative: „Love And Music" (în SUA), „Rock Fieber" (în RFG). Deși avem un binevenit document (aproape) fidel, deci valoros, suntem totuși departe de vibrația „Woodstock", cea a versiunii primare.

Dacă vrem să riscăm o traducere sau o adaptare în română a titlului, pășim pe un teren alunecos. Cambridge Dictionary ne dă următoarea explicație a expresiei (uneori grafiată *„stomping ground"*, cu „o", așa ca în articolul lor): *„a place or area that someone is very familiar with and where they like to spend time"*[465]. Și, la exemple, dicționarul citat propune următoarea construcție frazeologică: *„The band returned to their old stomping ground last night – and gave one of their best ever gigs"*, apropiind expresia în mod colocvial de universul rock. Prima secvență a rockumentarului ne duce însă departe, încercând la rândul ei o temerară explicație: îi evocă (din off și pe o stampă ce pare de secol XIX) pe pionierii de odinioară ai Vestului Sălbatic, purceși în colonizarea de noi teritorii „sălbatice", care, la popasuri, își așezau în cerc căruțele caravanelor

---

[463] Hans Jürgen Pohland (1934-2014). Făcea film documentar încă din 1956. În 1971, anul premierei lui „Stamping Ground", regizează filmul artistic de dramă „Things Fall Apart" – primul lung-metraj din lume filmat integral în Nigeria (țară în care se va lansa conceptul Nollywood). Cunoscut și sub numele Jason Pohland, ca pe acest generic.

[464] 1932-2014. A fost autor atât de documentare, cât și de filme artistice.

[465] https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/stomping-ground#google_vignette.

lor și interiorul acelui cerc astfel constituit se numea *„the stamping ground"*, cu „a" – adică, un soi de refugiu, un spațiu ferit din miezul caravanei, probabil destinat adunărilor itinerantei obști. Cum spuneam, o traducere în română a acestui titlu ar fi ceva hazardant. (Ca cea de pe Netflix, „înfăptuită" probabil cu Google Translate și frizând de-a dreptul ridicolul: „Teren de ștampilare" !!!)

În corpul „copilului" festivalului, *recte* rockumentarul olandezo-refegist, avem o clară distincție între secvențele concertelor de zi și cele de noapte – construcția regizorală este una diferită. Primele creează preponderent suportul pentru universul hippie, oferit într-o maree de cadre grefate aproape exclusiv pe muzica unor nume cruciale din Psychedelia descinse la Kralingen, așa ca într-un soi de cvasi-videoclipuri – aceleași cadre cu care ne-am obișnuit încă de la „Monterey Pop" și Metoda Pennebaker. Vizionând peste decenii cele două secvențe Canned Heat rămase în montaj, marcăm un memento tip Lacrimosa: îl vedem în ultima sa înregistrare pe Alan Wilson, unul dintre soliștii vocali ai lor, grasul cel cu vocea absolut inconfundabilă care ne deschide „Woodstock" (rockumentar, dar și LP) – va fi găsit mort câteva săptămâni mai târziu în sacul său de dormit, pe o colină din California unde înnopta singur ades, Hite's Topanga Canyon. S-a vehiculat varianta sinuciderii, care nu a putut fi dovedită, cauza morții a fost intoxicația cu barbiturice dar White mai avea câteva pastile rămase în buzunar, ceea ce acreditează mai degrabă ideea intoxicației accidentale. Avea 27 de ani (!).

În secvențele cele de noapte, într-un soi de contrapartidă filmică, se insistă pe trupele evoluând pe scenă și se face uz și abuz de planuri strânse (gros-plan, plan detaliu cu mâinile pe instrumente). Aici avem momente de climax în filmografia genului, în special la concertele Santana – cu piesele incluse în montajul

final „Jingo", „Savor" şi „Gumbo" – şi Pink Floyd – cu piesele incluse în montajul final „(Set The Controls For) The Heart Of The Sun", aici scris cu paranteze şi „A Saucerful Of Secrets"; au cântat la Kralingen în Atom Heart Mother World Tour. Cel al lui Jefferson Airplane, cu trei piese rămase în montajul final: „Saturday Afternoon" (videoclip), „White Rabbit" şi „Ballad of You And Me & Pooneil" a fost un lisergic şi inubliabil fapt crepuscular început la împreunarea zilei cu noaptea, într-un tandem „perfect sincron" la capitolul ecleraj cu cel al camarazilor lor de San Francisco Sound, It's A Beautiful Day. Aceştia cu două piese: „Bulgaria" şi „Open Up Your Hearts", fiind prin asta apropiaţi „greilor" de acolo, în viziunea realizatorilor. (Ieşită din memoria colectivă, formaţia de San Francisco Sound părea pe atunci că va avea un destin fericit.)

Cei doi regizori riscă să-şi frângă gâtul atunci când ies din sfera unui documentar ilustrativ simplist, încercându-şi puterile în disciplina ce poartă numele în şcolile de gen „arta regizorului de film", lăsându-ne câteva tentative (totuşi, nu lipsite de laudă). Prima, pe „Won't You Try/Saturday Afternoon" a lui Jefferson Airplane, piesă complet scoasă din contextul concertului crepuscular (începe atunci când se-ngână ziua cu noaptea) şi folosită exclusiv ca suport pentru o secvenţă cu „hippioţii" de acolo bucurându-se pe deplin de binefacerile generosului lac lângă care s-a ţinut totul (muzicienii nu apar defel), vehiculându-ni-se o edenică nuditate frontală fără oprelişti (fete şi băieţi deopotrivă), cu plozi de doar câţiva anişori împleticindu-se printre picioarele respectivilor (aceştia sunt ubicui, apar cam peste tot) şi cu rockul psihedelic descins din San Francisco oferind suportul ideal pentru o atare structură narativă filmică a „lumii (cu adevărat) libere". Apoi, reuşesc o secvenţă dramatică şi bine tensionată pe

„Bulgaria" a lui It's A Beautiful Day (din cuprinsul albumului lor de debut din 1969, cu numele trupei ca titlu) în care împletesc tonusul rockului „acid" ajuns la apogeul său în Bay Area, adus ca ofrandă Bătrânului Continent, așa, ca o ardere-de-tot asaltând starea de conștiență căreia îi forțează alternativul prin mistic și arde și punțile, făcându-te parcă să rămâi „dincolo" – montată în paralel cu o amenințătoare furtună de vară cam noptatecă, surprinsă de lacome obiective, cu sumbre vântoase vinețiii iscate parcă de spectrele extincților preoți păgâni ai *Germaniei Inferior*, brutal rechemate „dincoace" de tribulațiile adoraților venetici transoceanici. În fine, tot pe o piesă It's A Beautiful Day, „Wasted Union Blues" (tot de pe primul lor album, cel de-al doilea tocmai se lansa în același iunie '70 în care avea loc festivalul) reușesc o parafrază plină de vigoare la finalul anti-*flower power* al lui „Woodstock" în versiunea primară, descriind filmic reversul cvasi-apocaliptic al unui megaeveniment de gen, cu hippies fojgăind extenuați, individual ori în grupuri, complet vidați de esența vitală, printre munți de gunoaie sordide și hidoase – o elocventă decupare cinematografică a iremediabilei sucombări a utopiei „lumii (cu adevărat) libere".

O secvență cu totul nebănuită se înfiripă oarecum pe neașteptate pe clasicul black gospel aflat la confluența cu bluesul „Oh, Freedom", asociat cu Civil Rights Movement, cântat ca piesă folk și trecut pe genericul de final cu titlul inexplicabil „Freedom Is A Constant Struggle" – acela este titlul unui blues, Delta Blues, alt cântec însă (virat și el uneori spre gospel, asociat tot cu Civil Rights Movement). Avem aici, ca luminat în miez de noapte de un astru pământiu la raze, un Country Joe McDonald fără mustața „cowboyască" de la Woodstock și fără „uniforma" sa hippie – pare că un palid mort a fost extras din mormântu-i undeva

prin Louisiana în urma unui deraiat ritual voodoo și, surprins de asta, le cântă muzica lui mortuară celor pe care, parcă-parcă, nu prea voia să-i aibă în față, acompaniindu-se fără de viață la chitara sa cu corzile din fuioare de lut. Iar mormântalul persistă și în interviul luat „la cald", sub aceleași raze pământii:

„REP – Cred că e o atmosferă care spune: «Toți suntem în starea asta împreună»! Simți asta și tu?

JOE – Nu, nu am acest sentiment, dar am unul foarte plăcut. N-am avut... A fost un public tare simpatic. Genul de public ca la Woodstock *(Woodstock type audience)*. Doar că la Woodstock a fost mai mare și mai isteric. Nu cred că a fost... Nu îmi place în mod special acea atmosferă".

Vedem că Obsesia Woodstock era la ea acasă la Rotterdam, dar avem aici „la cadru" un artist diametral opus față de starea și tonusul de atunci. Apare acum și fata care lua interviurile din off și într-o vagă amorsă – o reporteriță „hippioată" și ea, ca tot norodu', Lauri Langenbach[466], jurnalistă, scriitoare și solistă olandeză, reporter pentru revista muzicală *Hitweek* și pentru VPRO (va mai apărea în montaj o singură dată, în mod similar, la interviul cu Paul Kantner și Grace Slick). Dar surprizele „de pe traseu" nu se opresc aici, căci urmează imediat o fabuloasă secvență, parcă sabatică, în același context și „în aceeași gamă", croită din concertul lui Dr. John, The Night Tripper (era cunoscut pe atunci cu „extensia" poreclei sale). Numele său real era Malcolm John „Mac" Rebennack, Jr. (1941-2019). Cel de afiș de pe atunci era Dr. John, The Night Tripper. În timp, va renunța la „prelungire" – pe genericul lui „The Day The Music Died", filmat în același 1970, dar cu premiera abia în 1977, apare simplu Dr. John. Ca și în „The Last Waltz" al lui Martin Scorsese, filmat în 1976, cu premiera în 1978. Vedem aici, în desfășurare, un soi de oratoriu

[466] 1947-1984.

voodoo lysergic cu trupă consistentă și backgound vocals la fel de noptatec și de sepulcral precum momentul solo de dinaintea lui din montaj (în festival au evoluat, de fapt, în ordine inversă, mai întâi Dr. John și după el Country Joe). Titlul cântecului ales de regizori ne trimite direct la izvoare: „Mardi Gras Day"[467], adică la opulența carnavalesc-eruptivă din acel alunecos hotar dintre lumi care a fost și probabil va rămâne New Orleans – bolgia infernală, orașul natal al lui Dr. John, urbea vrăjitorească cea atât de personală și care l-a impregnat iremediabil încă din fragedă pruncie cu viziunile sardonice pe care avea să ni le ofere în aparițiile sale scenice, ades incredibile[468]. Aici, ne apare cocoțat pe-a nopții batavă scenă în postura unui Scaraoțchi purtând pe fața-i un machiaj inspirat probabil de mlaștinile din Bayou Country, înconjurat de draci (orchestra) și drăcițe (negresele „acide" din back ground), care de care mai năstrușnici/năstrușnice, în fața unei audiențe alcătuită din drăcușori (hippies din public) ce vibrează vesel la tribulațiile Lumii Tenebrelor invocate de artist prin concertul său, unul despre care greu poți spune dacă e rock, sau jazz, sau ethno, sau afro, sau ritual voodoo sau Liturghie Neagră sau ce-o fi – dar, cu siguranță e muzică psihedelică! Ar fi greu de descris costumele în care s-au strecurat cei de pe scenă – mai degrabă niște alcătuiri decât niște haine, filmate entuziast de operatori în planuri și largi și strânse (te întâlnești rar în carieră cu așa ceva!, par a ne transmite dumnealor – genericul de final înșiră numele a nouă cameramani, toți cu nume olandeze).

Dintre rockumentarele mega-festivalurilor, „Stamping Ground" e cel care dă partea leului curentului prog rock ce tocmai se desprinsese de pe pistă în Europa și lua deja altitudine,

[467] Grafiat greșit cu doi de „s" pe genericul de final (mai sunt și alte greșeli). De pe albumul „Remedies", atunci abia lansat.

[468] Despre Dr. John vezi și 7.7.

dublat de marele jazz rock al Americii – acesta din urmă prezent în montaj prin The Flock, o relativ efemeră trupă din Chicago, ce nu s-a bucurat de memoria colectivă, nici de vreun notoriu succes comercial dar care, în acel an de grație, era considerată de critici egala celor care ne-au rămas peste decenii ca giganți ai genului, Chicago Transit Authority sau Blood, Sweat & Tears (toate trei erau din Chicago). Având efectiv valoare de restituire, piesa lor „Big Bird" (va fi lansată pe al doilea lor album, „Dinosaur Swamp", în septembrie 1970, deci după festival) ne relevă începuturile fabulosului violonist Jerry Goodman, care va face carieră cu adevărat notabilă peste doar un an, alături de un alt gigant (Mahavishnu Orchestra). „Stamping Ground" și „Glastonbury Fayre"[469] sunt, efectiv, singurele acte filmice care au făcut să ajungă la noi și altfel decât audio trupa *pour les connaisseurs* Qintessence, cei care turnaseră masiv în alambicul psihedelic doze mari din sublimatul sonor al obsesiei generației lor: India. (De altfel, adoptaseră mai toți nume indiene cu care apăreau pe afișe și coperți de viniluri.) Muzica indiană era servită într-o mixtură de acid rock, de jazz rock și de prog rock – rezultatul fiind sonorități nu atât insolite, cât irepetabile, fără de epigoni. Aici, cu piesa „Giants", prima a albumului lor de debut din 1969, „In Blissful Company". O altă certă restituire este Family, o trupă engleză tot de confluență, tot „de colecție", pentru care rockumentarul filmat la Kralingen a rămas singurul de gradul unu din existențele lor, într-o secvență-unicat, mai ales prin forța copleșitoare a solistului vocal Roger Chapman. („Message To Love..."[470] rămâne a doua lor apariție filmică și ultima, dar una de gradul doi). Iar Soft Machine aduce cu

[469] Vezi 7.11.

[470] Vezi 7.10.

sine acea trăire specifică numită Canterbury Scene, prin piesa „Esther Nose Job", de pe al doilea lor LP, „Volume Two", din 1969. În secvența lor admirăm cu amărăciune un cvasi-angelic Robert Wyatt la tobe, așa cum era înainte de regretabilul său accident de peste trei ani, care-l va țintui pentru tot restul vieții în scaun cu rotile (în timpul unei petreceri, beat fiind, a căzut de la etajul IV).

Avem și interviuri, presărate sporadic, cu cei descinși la fața locului pentru festival. Spicuiri: Skip Taylor, manager Canned Heat: „Nu există cei doi poli, nu există ură între tineri și bătrâni în Europa. Dacă ai păr lung aici, nu ești privit ca ultimul dintre oameni (*skum of the Earth*)". Bănuim (de fapt, știm) că în SUA lucrurile stăteau cam invers. Raja Ram[471], flautistul trupei Quintessence: (uitându-se împrejur, înconjurat de hippies) „Nu poți da greș, toți sunt atât de liberi și de frumoși!". Paul Kantner, chitarist Jeferson Airplane (întrebat de reporter de ce rockul american e mult mai incisiv decât cel european): „Dacă o țară e persecutată, ar trebui să vezi niște numere artistice electrizante. Dacă țara e pașnică..., câtă artă nemaipomenită vine din Elveția? Toate lucrurile bune vin de acolo de unde sunt frământări, de unde oamenii sunt supărați". Grace Slick, solistă Jefferson Airplane: „Dacă sunt obligați să vrea război, ar trebui să recruteze un anumit număr de oameni, ca 500 din Rusia și 500 din SUA, să-i ducă în Australia și să-i lase să se bată și Howard Johnson[472] va clădi acolo un mare hotel în care poți merge să-i urmărești (...) Atunci, n-ar mai omorî alți bărbați, femei, copii care nu vor să fie într-un război".

În mod paradoxal, lipsesc aici cu desăvârșire interviurile cu tinerii descinși la festival sub imboldul Obsesiei Woodstock –

[471] Pe numele său real Ronald Rothfiled. Dar își poartă numele indian până azi. E considerat un maestru al subgenului psychedelic trance.

[472] Proprietarul unui mare lanț de hoteluri și restaurante, azi dispărut.

și este efectiv singurul caz în care ne întâlnim cu așa ceva, de la Metoda Pennebaker încoace. Dacă au fost făcute (bănuim că da), ele nu și-au croit cărarea spre montajul final. Cu o singură excepție, una de-a dreptul exotică, în care ni se servește pe o tavă de argint un tânăr mai degrabă mod decât hippie, ultraefeminat, tuns șic și vopsit foarte blond, vorbind cu accent franțuzesc nu-suntem-convinși-că-real, care improvizase ad-hoc, în mijlocul festivalului, un soi de dubios pseudo-talcioc și oferea spre vânzare o furculiță de plastic de unică folosință, dar folosită, căreia îi făcea o reclamă suculentă în fața obiectivului: „Și dacă 10 cenți vi se pare prea mult, n-aveți decât să vi le culegeți singuri din gunoaiele dimprejur, le găsiți aruncate peste tot!". Cadrul se lărgește nițel și-l vedem pe „anticarul" mod înconjurat de „piese" extrase exclusiv de prin respectivele stive de gunoaie, aranjate în standuri grijulii pe păturile sale întinse prin noroaie (a plouat și acolo). Aleasă ca o picanterie semnificativă, secvența are funcție de interludiu, ne mai scoate din priză, ne mai destinde. Și, nu ne-am fi supărat să mai apară 2-3 aidoma, pe ici pe colo.

Avem și filmări stereotipe și suspect de nespectaculoase din helicopter, fără respirația epică a celor de la Woodstock ori Isle Of Wight, departe de genialul cadru de la Altamond al Fraților Mysles, cu care începe Partea a 2-a a lui „Gimme Shelter" (aici, pe generic: „*Aerial Photography by Jan Oonk*"). Bunilor noștri olandezi le iese „la fix" transformarea spectaculosului în mediocru.

Odată în plus, și la Rotterdam/Kralingen au cântat mari trupe care nu s-au regăsit în montaj. Ca Hot Tuna descinsă din California, formată de doi „plecați" din Jefferson Airplane (chitaristul Jorma Kaukonen și basistul Jack Casady). Ori ca Mungo Jerry din Anglia, Stone The Crows din Scoția. Au fost „sărite" notorii prezențe folk rock tot din Albion, precum

Pentangle, Fairport Convention, Fotheringay – aflate atunci pe valul subgenului lor. Sau formația din germinativul univers Canterbury Scene, Caravan – care ar fi completat de minune colecția de secvențe de gen rămase în montajul final. O piesă Caravan din concertul de acolo apare totuși alb-negru pe YouTube – vedem că s-au făcut și alte înregistrări în paralel (pe YouTube apar mai multe fragmente ale acestor filmări alb-negru făcute la festivalul olandez din 1970, fără autor declarat, toate foarte scurte însă). În „contrapartidă", două trupe prog rock engleze au apărut pe afiș, dar nu și pe scenă, neajungând finalmente la „locul faptei": Renaissance, aflată atunci pe moment în plină disoluție (își va reveni curând, în altă componență) și East Of Eden, tocmai rămasă fără chitaristul Geoff Nicholson. Să nu ne despărțim de Caravan, trupă uitată dar mare, fără să spunem că vor mai apărea doar în rockumentarul de gradul 3 „Romantic Warriors III – Canterbury Tales" din 2015, de 118 minute, regizat de Adele Schmidt și José Zegarra Holder, ultima parte a unei trilogii filmice despre prog rockul englez (vol. IV al seriei este despre krautrockul din fosta RFG.)

Nu apar în film, în mod cât se poate de regretabil, rockerii olandezi care au evoluat atunci în afara programului, pe o scenă alternativă, printre care: trupa de prog rock Exseption, crucia-la Focus a chitaristului Jan Akkerman sau spectaculoasa Oscar Benton Blues Band – „aborigenii" batavi, considerați marginali, sucombând până la ultimul în fața *star system*-ului anglo-saxon aglutinant.

Regretabilă rămâne în rockumentar și calitatea sub-medie a capturilor audio, semnate Granada Recordings, dar care parcă sunt trase (cel puțin, pe alocuri) cu un magnetofon portabil. Și, ce momente de rock uriaș au fost oferite acolo!...

Există diferențe între diferitele ediții DVD ale rockumentarului (de pilă, versiunea olandeză față de cea americană), dar și față de versiunile mai vechi editate cândva pe casete VHS (în 1986). Din varianta americană postată pe Netflix, ca și din cea a DVD-ului olandez, lipsește David Bowie – prezent însă pe vechile versiuni VHS. De pe care defuncte casete lipsește însă Quintessence, prezentă pe DVD-uri – cu toate că momentul acestora din urmă este unul de climax prog rock cu bizare infuzii ethno „împrumutate" din India și nu ar fi trebuit omis. Mai lipsește din versiunile timpurii VHS și Soft Machine, cu al lor esențial Canterbury Scene Sound, regăsit și ei pe DVD-uri. Evident, s-a trecut prin mai multe faze, etape, stadii...

Comentarii pe IMBb, User Reviews, spicuiri:

*„See this if you are looking for the music to transport you back to 1970."*
*„Contains the usual glut of nudity, raunchy language & dope smoking that is expected with concert films of that era."*
*„It's a unique time document."*
*„Nevertheless, this is a fairly good rockumentary."*

Epilog:

În 1971 apare un triplu LP *bootleg* cu muzică înregistrată la Kralingen. Concertul Pink Floyd a fost el singur comercializat integral tot ca *bootleg* – „Pink Floyd At Kralingse Bros, Rotterdam, Netherlands" (include o versiune lungă de aproape 19 minute cu „Interstellar Overdrive"). În 2010, în amintirea evenimentului, este editat de o obscură casă de discuri italiană, Akarma Deluxe, un triplu LP vinil, de asemenea disc pirat (cu piesele în altă ordine față de primul), având lungul titlu „Stamping Ground Kralinger [sic!] Music Festival 1970 (26-27-28 Juni 1970 Rotterdam Holland)". Aici nu s-a repetat, din nefericire, ciclul Woodstock ori Isle Of Wight – să urmeze peste decenii un

diluviu de rockumentare complementare. Așa că, suntem obligați să ne mulțumim cu discurile *bootleg* audio, care sună toate la fel de prost.

## 7.10 O CAPODOPERĂ A CREPUSCULULUI. „Message to Love: The Isle of Wight Festival"

Era în anul 1968, când trei frați producători din Anglia, pe nume Foulk, Ron, Ray și Bill, au decis să organizeze un festival anual de muzică rock pe Insula lui Wight din Canalul Mânecii. Se anunțase din San Francisco trupa Jefferson Airplane, aflată la apogeul popularității sale – desigur, cap de afiș. Iar din Marea Britanie, spectatorii au putut citi pe poster nume seducătoare precum Arthur Brown– incitantul precursor al curentului glam rock (va avea parte o secvență antologică în „Glastonbury Fayre"[473]) ; supergrupul The Move din Birmigham – despre care nimeni nu-și putea explica faptul că nu au succes în SUA; duo-ul folk rock abia lansat, dar foarte popular, Tyrannosaurus Rex (vor evolua tot într-o legendă glam rock, sub numele prescurtat T. Rex[474]) și cei considerați de critică egalii muzicali de pe atunci ai lui Rolling Stones – The Pretty Things (grupul de mare talent va eșua lamentabil, în alcool și droguri).

Prima ediție fiind un succes, se organizează negreșit în anul următor a doua – care, va fi un și mai mare success! Capul de afiș venea și acum tot din America – Bob Dylan And The Band. Interesul era unul imens, căci Dylan suferise cu trei ani în urmă un grav accident de motocicletă căruia îi supraviețuise ca prin miracol (zice-se...), iar medicii încă nu se pronunțau dacă va

---

[473] Vezi 7.11.

[474] Cu destinul stopat însă de moartea prematură în 1975 a leaderului Marc Bolan într-un accident de mașină, la 30 de ani – cu toate că nu învățase niciodată să șofeze, temându-se mereu că va muri într-unul.

mai putea cânta vreodată sau nu. De fapt, Dylan nu a participat la festivalul de lângă Woodstock, așa cum se așteptau toți (el locuia chiar în Woodstock), pentru că exact în ziua în care acela începea, el zbura spre Anglia pentru a veni la ediția a doua Isle Of Wight. Zborul lui Dylan a fost pe 15 august 1969, zilele celei de-a doua ediții Isle Of Wight au fost 29-31 august 1969 – s-ar părea că Dylan a vrut să scape de festivalul american ținut lângă casa lui[475]. 150.000 de tineri s-au adunat atunci să-l vadă, pe el, dar și pe The Who – care a concertat acolo germinativa lor operă rock „Tommy" (abia editată pe disc); The Nice – trupă de rock progresiv incipient, al cărui claviaturist era copilul teribil Keith Emerson (fondator puțin mai târziu al trioului de legendă prog rock Emerson, Lake & Palmer); deja consacrații Free (lansaseră primul album în '69); recentul eroul de la Woodstock, Joe Cocker (dar abia în anul următor filmul va rula pe marile ecrane); eminențele psihedelice The Moody Blues și mulți alții. Ediția salutară din 1969 a fost bine manageriată și ferită de incidente notabile, așa că s-a decis fără rețineri organizarea celei de a treia, în 1970. Totul părea că merge bine, se câștiga mult, producătorii erau optimiști – ca și publicul participant – și nimeni nu putea bănui marasmul ce avea să aglutineze totul la ediția a treia (și cea de pe urmă din suită[476]). Subiect de capodoperă însă în microcosmul rockumentarelor!

În anul de grație 1970, Psychedelia își consumase deja apogeul. Civilizația occidentală începea să încaseze în plin reversul medaliei stărilor de conștiență alternative induse de consumul de droguri prin creșterea alarmantă a numărului de supradoze,

---

[475] Vezi 7.4.

[476] După dezastrul ediției din 1970 festivalul a fost oprit, dar a fost reluat cu începere din 2002 sub alte auspicii, fiind de atunci anual. Ediția din 2020 a fost anulată datorită pandemiei de Covid, dar cea din 2021 s-a desfășurat totuși (cu o amânare). Festivalul continuă.

mișcarea hippie adusese cu sine experiența curioaselor ei comunități alternative care contestau societatea în ansamblu dar care se destrămau una după alta, rebeliunile studențești tip New Left ale anului 1968 zgâlțâiseră întreaga planetă și continuau în forță, iar protestele fără de sfârșit împotriva Războiului din Vietnam – dincolo de faptul că deveniseră de o amploare cu totul îngrijorătoare pentru administrația Nixon – depășiseră cu mult granițele Statelor Unite, provocând ciocniri stradale violente cu forțele de ordine în locuri ca Berlinul de Vest, Tokyo ori Milano. Într-o singură decadă, mentalitățile oamenilor suferiseră mutații radicale: sexul liber era acceptat, lichidarea legislativă a segregației rasiale în SUA era salutată pretutindeni (în afara Sudului segregationist), libertatea de exprimare și de adunare a studenților în universități erau drepturi câștigate prin luptă, mișcarea feministă prindea amploare. Dar sloganele pacifiste precum *„Make Love Not War!"*, ajunseră de-acum revolute, începeau să fie înlăturate de unele cu tentă extremistă, precum *„Power to The People!"*, cu toată mutația în mentalul colectiv ce decurgea în acel moment din sloganul lansat în SUA de The Black Panther's Party în Anii '60 (cântecul lui John Lennon va apărea abia în 1971 și va fi inspirat de slogan).

În acest context, în august 1970, către cei o sută de mii de liniștiți locuitori din Insula lui Wight, situată în dreptul comitatului Hampshire (de care o despărțea îngusta strâmtoare Solent), vor porni sub imperiul Obsesiei Woodstock nu mai puțin de *o jumătate de milion* de tineri pentru a participa la cea de-a treia ediție a festivalului – 26-31 ale lunii. Se vor izbi de un marasm managerial care va provoca dezordini de neimaginat pentru un megafestival de muzică rock și folk al Generației zise Woodstock. Guinness Book of Records înregistrează atunci (ezitant) o halucinantă mulțime de 5-600.000 de participanți, dar

numărul a fost contestat, fiind practic imposibil de ținut o evidență în haosul care s-a instalat acolo. S-a convenit la 500.000. Cei care provocaseră acel haos prin opoziția lor îndârjită la ideea de festival rock fuseseră chiar cetățenii „decenți" ai insulei, îngroziți că vor fi din nou invadați de o *armada* de *„freaks"*. Aceşti oameni „cumsecade" voiau să păstreze nealterată ideea de tihnită stațiune de litoral cu căutare turistică, cu plaje amenajate şi hoteluri cochete, de refugiu pentru oamenii bogați, de cluburi exclusiviste de golf şi iahting etc. Organizațiile locale au blocat de data aceasta toate amplasamentele festivalului, oprindu-i pe fermieri să-şi mai închirieze terenurile producătorilor, cum se petrecuse în anii precedenți. Aceştia au fost obligați să accepte singura ofertă, deliberat aleasă pentru a le crea dificultăți – un loc ce avea în proximitate o colină amplă, fapt care permitea unui mare număr de oameni instalați acolo să urmărească festivalul fără să plătească bilet de intrare. O lovitură „sub centură" care va avea urmări dramatice.

Nebănuind complicațiile care aveau să urmeze, producătorii – care urmăreau să exploateze din plin evenimentul în care investiseră nu doar bani – aduc acum operatori care să filmeze ediția (la cele două anterioare se făcuseră doar capturi audio). Murray Lerner era unul dintre ei. Dar, dată fiind turnura evenimentelor şi haosul creat, nu i-au mai plătit pe operatori, care astfel au păstrat filmările pentru ei şi care au decis ulterior să-i predea lui Lerner întreg materialul brut. Operatorii, foarte performanți, au fost opt la număr: Lerner însuşi, apoi (alfabetic) Andy Carchrae, Jack Hazan, Nic Knowland, Norman Langley, Richard Stanley, Charles Stewart, Mike Whittaker. În mod surprinzător, IMDb o indică (eronat) la capitolul *Cinematography by* doar pe Jennifer Cox, care a fost, de fapt, asistent de montaj

(menționată ca atare la capitolul *Editorial Department*). Și pe cei opt, doar la capitolul *Camera and Electrical Department*. Numele celor opt sunt indicate corect pe Allmovie. S-a filmat cu opt camere, atât pe 16, cât și și 35 mm. Doar două trupe sosite acolo, dintre zecile de nume sonore de pe afiș, au refuzat să fie filmate (Sly Stone, care apăruse la Woodstock sub numele de Sly & The Family Stone, și Chicago – informație de pe coperta DVD-ului original). Rezultatul final a fost un impresionant număr de 175 de ore de material brut. Printre acestea, ultima apariție a lui Jimi Hendrix în Regatul Unit.

Complicata situație financiară și patrimonială (ale cui erau, până la urmă, drepturile?) face ca filmul festivalului să iasă la public în avanpremieră abia în 1995 Așadar, mult după finele Erei Psihedelice, întârzierea transformându-l în documentar de gradul doi, fără ca asta să-i diminueze incomensurabila valoare de document. IMDb indică drept an al premierei 1997 (cel al lansării în sălile de cinema), Wikipedia, 1996. Pe genericul de final al filmului, însă, scrie 1995, atunci când are loc o primă proiecție în avanpremieră în cadrul Festivalului Cinematografic de la San José.

Prim-plan, exterior, filmare de noapte, ambianță de festival: un ins tânăr, grăsun, tuns regulamentar, zâmbind onctuos, îmbrăcat în costum negru cu cămașă albă și cravată (prototipul funcționarului obedient *square*) răspunde unui interviu, rostind cu un accent britanic pedant, arogant și enervant pentru orice non-britanic: „Nu cred că poți să porți păr lung, sandale înalte [sic!] și haine lălâi și totuși să spui că ești cineva care crede în Marea Britanie. Și asta este Marea Britanie, fie că vă place, fie că nu!". E vorba, foarte probabil, de un ins care locuia pe insulă, din rândurile celor care au contrat festivalul. Acesta e primul cadru al filmului „Message to Love: The Isle of Wight Music Festival

1970", clarificând de la bun-început auspiciile. Urmează nelipsitele şi foarte spectaculoasele filmări din aer asupra insulei, peste faleze şi peisajul interior, având ca ilustraţie un cântec patriotic binecunoscut („There'll Allways Be An England"), cântat ostentativ în falset de exoticul Tiny Tim la megafon, torturându-şi corzile vocale ca să sune ca de pe o veche placă de patefon, pentru a sugera decrepitudinea gândirii respectivului localnic (cu funcţie de arhetip a gândirii similare a celorlaţi „normali" de pe insulă şi de aiurea). Apar inserturi cu titluri explicative: „Isle Of Wight se află lângă coasta sudică a Angliei. Se poate ajunge acolo numai cu barca". Acum, filmarea din avion arată mii şi mii de corturi deasupra unei coline. Titlu: „În pofida acestui obstacol, peste 600.000 de oameni au venit la un festival de muzică în 1970 – cel de pe urmă şi cel mai mare eveniment de felul acesta." Dar Festivalul de la Isle Of Wight nu a fost nici cel din urmă, nici cel mai mare de felul său, iar cifra de 600.000 nu e reală.

Se intră prin *cut*, fără menajamente, într-un fragment din concertul lui Jimi Hendrix pe care este montat un videoclip cu funcţie de contra-acţiune, conţinând atât titlul filmului (inspirat de un vers al muzicianului din piesa omonimă, chiar atunci inserată în montaj, editată pe albumul live „Band Of Gypsys" din acelaşi 1970, ultimul antum al lui Jimi), cât şi cadre elocvente, atent alese, care să ilustreze desăvârşitul dezastru al evenimentului: tineri fugind în dezordine pe pajişti, cuprinşi de îngrijorare, purtându-şi pe umăr sacii de dormit adunaţi în pripă; alţii, trecând brutal prin porţile de acces; poliţişti britanici cu coifurile caracteristice tronându-le pe creştete operând o „ordonată" şarjă de noapte; organizatorii festivalului numărând într-un cort un purcoi de bani adunaţi într-o pătură; alţi tineri certându-se isteric unii cu alţii; un câine-lup al poliţiei ţinut în lesă şi lătrând

iritat; un hippie încercând disperat să calmeze spirite încinse, agitându-și zadarnic mâinile cu degetele în semnul V; un alt hippie mai bătrâior, târât afară brutal de oamenii de ordine după ce intrase pe scenă (arătând și el tot semnul V); aceiași oameni de ordine înșfăcând o frumoasă tânără în pielea goală și de-a dreptul azvârlind-o de pe scena pe care năvălise la rândul ei; tineri pictând furios cu vopsea albă un gard despărțitor din tablă ondulată cu imagini psihedelice, folosindu-și propriile palme drept pensule. Și, la sfârșit, iar o filmare din avion care-ți taie răsuflarea, unul din cele mai mari cadre filmate vreodată din aer pentru un documentar: se relevă treptat, lent, filat lasciv, precum cărțile în timpul jocului de poker, locul festivalului încadrat în plan panoramic, cu jumătatea de milion de oameni adunați acolo. Și, iar tăietură bruscă: noapte, tumult, prim-plan al prezentatorului festivalului, Rikki „maestrul de ceremonii", răcnind la microfon pe scenă peste huiduielile asistenței dezlănțuite: „V-am oferit acest festival, cu multă dragoste! Am lucrat un an pentru voi, porcilor! Și voi vreți să ne dărâmați zidurile? Vreți să le distrugeți? Ei bine, duceți-vă la dracu'!" Apoi, la fel de brutal, filmare de zi: parcurgem în panoramări avide imensa mulțime a tinerilor, băieți și fete cu părul lung și goi până la brâu, dansând și fluturând semnul V pe cântecul „Give Peace A Chance" a lui John Lennon, înregistrat cu Plastic Ono Band, ce se aude în difuzoare. (John Lennon nu a fost prezent, cântecul, apărut pe single în 1969 când încă existau The Beatles, a devenit imediat imnul anti-război al întregului Youthquake.) Acesta, descris mai sus, este începutul de-a dreptul halucinant al filmului lui Lerner, ilustrând prin artă filmică de mare maestru exact opusul idealurilor din Psychedelia. Un început montat inițial pe muzica lui Jimi Hendrix (ce dă și titlul) și inculcând, de la bun început, un dinamism,

o tensiune şi un dramatism rar întâlnite într-un rockumentar, de orice fel va fi fost acela, clădit pe oricare dintre metode.

Linia vectorială de maxim interes a cineastului va fi generată de conflictele acute iscate de festival, pe care Murray Lerner le speculează obstinant. Frustrarea se instalează atunci când mii şi mii de sosiţi pe insulă nu sunt lăsaţi să intre în perimetrul îngrădit fără să plătească biletul pentru care, pur şi simplu, nu aveau bani (3 lire) şi sunt invitaţi să urmărească totul de pe colina de alături. Cineaştii urmăresc cu aviditate succesiunea de evenimente, pe care o documentează acerb: vedem impecabil montat cum se iscă dezordini, au loc revolte, poliţia intervine, tinerii vor să dărâme gardurile, organizatorii devin disperaţi, spiritele se încing la maximum. Un producător în costum de City (cartierul bancar din mijlocul Londrei) încearcă să convingă un soi de hippie purtând pe cap un chipiu de revoluţionar de început de secol, tip Lenin, undeva sus, în vârful colinei, care-i dă următoarea replică:

> „Acest festival a fost iniţial o întreprindere financiară, dar se transformă rapid într-un festival al oamenilor, pricepeţi? Iar oamenii sunt aici şi vor folosi festivalul aşa cum vor. Şi vor folosi şi facilităţile aşa cum vor. Iar dacă este necesar, vom intra în perimetrul festivalului (*festival ground*). De aici, de sus, nu putem vedea bine. Şi cred că majoritatea muzicienilor ne vor susţine. Şi dacă nu vor să cânte pentru că noi nu plătim bilete, atunci pot să plece. În ceea e mă priveşte, sunt câteva mii de oameni în jurul meu care gândesc la fel".

O fată grasă urlă isterizată în obiectivul unei camere, într-o mare de huidiulei: „Stopaţi căcatul ăsta capitalist (*capitalist shit*)!" Spre a calma spiritele, organizatorii îi invită pe revoltaţi să urce pe scenă şi să vorbească la microfon, să spună ce vor. Urcă unul care face salutul *Black Power* (pumnul drept ridicat strâns deasupra capului) şi urlă:

„*Power to the people, motherfuckers!* Am fost la Woodstock şi mi-a plăcut foarte mult. Am fost pe la vreo zece futute de festivaluri (*ten fucking festivals*) şi-mi place muzica. Dar cred un lucru: acest biznis cu festivalurile devine un lagăr de concentrare psihedelic, în care oamenii sunt exploataţi! [s.mea] Şi, gata cu asta! Unde e tot rahatul acela cu PACE şi IUBIRE atunci când sunt câinii poliţiei peste tot?"

E dat la o parte de un altul, urcat şi el pe scenă, care zbiară la mulţime:

„Singurul lucru pe care o să-l faceţi este să faceţi acum ceea ce vreţi să faceţi! Pentru numele lui Dumnezeu, faceţi ceea ce vreţi să faceţi ACUM! Şi dacă o revoltă este ceea ce vreţi să faceţi, atunci puteţi s-o faceţi!".

Un moment cu totul dramatic este concertul lui Kris Kristofferson, ţinut noaptea într-o mare de huiduieli datorită intervenţiei în forţă a poliţiei. Cântând foarte mâhnit „Me And Bobby McGee" – cântec-simbol al generaţiei, un vers al căruia a dat şi motto-ul cărţii de faţă, iese de pe scenă înainte de finalul părţii instrumentale, salutând vag audienţa peste umăr, ceea ce va genera un uragan de huiduieli şi intervenţia promptă a lui Rikki, prezentatorul:

„Ia staţi puţin! Vreau să vă spun ceva şi vreau să auziţi asta *fuckin' good*! Vreau să vă spun că sunt nişte oameni buni în jur, cărora le insultaţi inteligenţa! Şi dacă veniţi în ţara asta la invitaţia noastră şi noi trebuie să vă cerem dincolo de voinţa noastră trei lire, dacă nu vreţi să plătiţi atunci *don't fuckin' well come!*"

Operatorilor, ce se dovedesc profesionişti desăvârşiţi *da capo al fine*, le reuşeşte captarea glisării dinspre edenic spre satanic a spiritului evenimentului (şi a mentalităţii colective) până şi în complicate filmări de noapte, atent gestionate. Inutil de subliniat că atare momente sunt irepetabile şi cea mai măruntă greşeală poate anula un cadru extrem de important.

Secvența următoare, pe zi, este a minunatului concert al cântăreței Joni Mitchell, întrerupt de un ins bărbos urcat pe scenă și apărut lângă pianul ei, care opune rezistență când e invitat afară. Hipersensibila Joni e puternic tușată, se ridică și iese, insul e târât în mod brutal în timp ce urlă „Cred că ăsta e festivalul meu!", publicul huiduie, Joni se întoarce, dar îi este imposibil să-și reia concertul. Aproape plângând, se adresează publicului în fierbere:

> „Ascultați un moment, va rog! Ascultați un moment! Mulți oameni se urcă aici pe scenă și cântă, știu că e distractiv, dar eu îmi eliberez simțămintele prin muzica mea. Dar aveți viața înfășurată strâns și e foarte dificil să vii aici și să dai ceva atunci când oamenii... E ca duminica trecută, când am fost la un dans ceremonial [al indienilor din tribul] Hopi în deșert. Erau mulți oameni acolo, erau turiști; și erau turiști care intrau în dans ca indienii și indieni care intrau în dans ca turiștii. Și eu cred că voi acționați ca turiștii, oameni buni! Acordați-ne puțin respect!"

Urmează un mare moment de film, cu adevărat emoționant: aplauzele și uralele copleșesc huiduielile – fragila copilă artistă descinsă din Canada (despre care se știa că trebuise să adapteze acordurile chitarei întrucât avea mâna stângă slăbită de poliomielita din copilărie) reușește să „întoarcă din drum" o jumătate de milion de oameni furioși.

Într-o lungă secvență, organizatorii numără un maldăr de bani adunați pur și simplu într-o pătură, pusă în mijlocul unui cort. Pe concertul lui Rory Gallagher (cel mai „tare" rocker din Irlanda), o revedem pe splendida hippie goală urcată pe scenă, dansând extatic, afișându-și nuditatea olimpiană – va fi curând azvârlită afară de oamenii de ordine, spre regretul privitorului, am zice... Într-un cadru de antologie (filmul are multe), un hippie cu o bască pe cap schimbă un joint cu unul dintre operatori, care ia jointul, trage un fum și-i înapoiază aceluia drogul fără

să oprească filmarea, ținându-și personajul în încadratură neezitantă. Organizatorii decid într-o „ședință" să achiziționeze din fondurile proprii sute de kilograme de vopsea, găleți și bidinele, pentru a le pune la dispoziție tinerilor aflați dincolo de gardurile de tablă ondulată spre a picta acele garduri, astfel să nu mai tot încerce să le dărâme – așa, se generează un uriaș, dar și spectaculos totodată, *body-painting*. În timpul concertului de noapte al lui Jimi Hendrix, ca și cum tumultul uman nu ar fi fost de ajuns, instalația electrică cedează și scena ia foc – operatorii gestionează meticulous până și panica instalată brusc. Într-o altă zi, tulburările și busculadele pun în pericol arhitectura edificiului scenic luat cu asalt de „zavergii", pe cale să se răstoarne. Un polițist în uniformă este încolțit lângă un gard de un grup de hippies revoltați din cauza câinilor desfășurați în dispozitivul de ordine și înșfacă de pe jos un lemn spre a se apăra, ținându-i la respect. Apoi, aruncă lemnul și înșfacă unul mai lung, fapt care va genera răspunsul violent al tinerilor – deși câinele-lup al polițistului stă cuminte tot timpul, fără să se agite, remarcabil de bine dresat pentru atare circumstanțe. Într-o altă secvență, gardurile de tablă sunt dărâmate de mulțimea furioasă ținută dincolo de ele și, peste bucățile de gard culcate la pământ se încinge o teribilă gâlceavă, toți urlând la toți – cei ce cumpăraseră bilet la cei ce nu cumpăraseră și invers, polițiștii fiind surclasați, dar și ignorați de tinerii orbiți de furie, care acum aveau „treabă" unii cu alții. Treptat, din acest crunt marasm se înfiripă „The End", cântată pe scenă de The Doors, ca un veritabil prohod al Erei Psihedelice, ca un lament al cultului iubirii propovăduit de mișcarea hippie și de idealurile sublimate în expresia scornită de Allen Ginsberg la San Francisco cu niște ani în urmă: *flower power*[477].

[477] Vezi 1.6.

Lerner, atât el cât și ceilalți șapte operatori, ne apare a fi obsedat de hippies. În 1970, lumea părea că încă este sau că va rămâne a lor. Cineastul nu ratează nici un moment filmat al vreunui artist, în care să nu insereze câteva cadre de ambianță, creând astfel micro-videoclipuri, desenând subliminal în subconștientul spectatorului universul fascinant al acelui anume mod de viață. Îi iscodește peste tot, îi „vânează" pe cei ce par a fi interesanții adunării, e filmat el însuși în timp ce stă de vorbă cu ei. Îl avem într-un interviu pe Bud Dulgherul (Bud The Carpenter), cam abulic datorită consumului de droguri: „Știi... e pur și simplu minunat, omule... Privește, e o nouă specie care răsare... știi... iar noile specii au noi forme de... știi... cultură... e ceva complet nou, știi... Iar când vezi chestii de-ăstea că se-ntâmplă, apoi e ceva foarte înalt, știi... Suntem supărați că Sistemul (*The System*) a fost pe-aici cu Omul Vestic (*Western Man*) de vreo două-trei mii de ani... Și lucrurile au degenerat..."

Lui Bud Dulgherul îi urmează în montaj piesa „Young Man's Blues", cântată de The Who – ca o transfigurarea artistică a spuselor lui. Apoi, pe o piesă de Miles Davis, Lerner montează un scurt videoclip cu hippies în audiență, pe colina de alături, ieșind din corturi etc., muzica fiind lent substituită de un interviu cu un alt tânăr hippie:

> „E doar că... oamenii vor să fie împreună (*coming together*), asta e. Oamenii veneau aici singuri sau perechi, nu cunoșteau pe nimeni în timp ce veneau și iată-i deodată înconjurați de vreo cincizeci de prieteni! Chiar așa, cincizeci de prieteni pe care poți conta, în care poți avea încredere. Despre asta e vorba, nu e doar festivalul, e vorba despre a te întâlni alți oameni și de a fi împreună cu ei (*coming together*). Îți dă credință să continui atunci când vezi miile și sutele de mii de oameni din jurul tău și știi că fiecare dintre ei este efectiv unul care vede viața așa ca tine. Îți dă credință să continui atunci când vezi mii de așa-ziți drogați (*freaks*) împrăștiați aici pe colină..."

„Come Together" apăruse pe albumul de rock psihedelic The Beatles „Abbey Road" în 1969[478].

Lerner stă de vorbă cu un altul, intrigat de prezența regizorului și a echipei sale printre ei:

HIPPIE – De ce ne filmezi?

LERNER – Cred că oamenilor le-ar plăcea să vă vadă.

H – De ce ar vrea oamenii să ne vadă la tv? Nu suntem vreun fel de actualități, nu-i așa?

L – Nu, nu sunteți, dar...

H – Nu suntem ca Bobby Kennedy, nu?

L – Nu, nu sunteți, dar oamenii chiar vor să vă vadă.

H – Știu că vor să ne vadă, dar de ce? Cred că pentru că le e frică de faptul că noi suntem foarte diferiți de ei în tot, în opiniile noastre, în lucrurile la care ținem. Și le place să ne studieze ca să poată acționa împotriva noastră (*to counteract us*)..."

Robert Kennedy, fratele președintelui SUA, fusese asasinat la rândul său în 1968.

Revenim la interviul de mai înainte cu Bud Dulgherul:

BUD – Când am sosit în Anglia, am fost azvârlit în închisoare pentru cam vreo patru ore.

LERNER – De ce?

B – Nu aveam prea mulți bani, nu arătam respectabil, știi, chestii de-astea... Știi, am fost la pușcărie în multe țări, omule, pentru că nu le place cu cine mă adun, nu le place felul meu de viață... Fumez tot felul de rahaturi și mă adun cu alții... Nu-mi place să lucrez prea des, decât dacă e pentru ceva minunat..."

Regizorul întreabă un alt hippie care seamănă izbitor cu George Harrsion, până și în modul de a vorbi (și care spune că lucrase la o școală de genul Waldorf, unde îi învățau pe copii muzică, pictură, poezie și să vorbească cu pomii):

LERNER – Ce crezi că ar trebui să punem în filmul acesta?

[478] Vezi 10.3.

HIPPIE – Ar trebui să puneți un fiord gol, la început. Și un fiord gol, dar plin de speranță, la sfârșit. Ca să se vadă că suntem invizibili, că am adunat gunoiul, că nu am lăsat nici un semn în urmă. Că lăsăm fiordul cum a fost, acesta e semnul festivalului.

L – Ce credeți că ar trebui să filmăm pe aceste câmpuri?

H – Gardurile, de pe urma cărora [organizatorii] scot bani. Și zeii noștri de plastic, muzicienii, vin aici [dincolo de ele] și iau cam la vreo optzeci de mii de lire. Ăia sunt noii sfinți".

Locuitorii tip *middle class* de pe Isle Of Wight, inamici fervenți ai festivalului, cu tot ceea ce însemna el (de fapt, inamici endemici ai contraculturii hippie), sunt ținta ironiilor cineastului, care îi face să apară în montajul său aidoma unei mici colecții de caricaturi. În afara tânărului îmbrăcat în costum de cioclu din primul cadru, doar încă alți vreo doi-trei vor fi aleși spre a fi proiectați în eternitate. Primul personaj, „teza", este The Baroness – Baroana, o apariție cu totul insolită: o femeie imensă între 50 și 60 de ani, îmbătată cât se poate de fistichiu (ultra-înflorată, dar nu *flower power*), arborând o afabilitate extremă urmărind să devină „populară" cu cei ce-i puteau fi copii ori chiar nepoți. Cu zâmbetul ei larg și colțuros de iapă ajunsă în pragul senectuții, ce se transformă invariabil în rictus după fiecare frază rostită, poți să juri că a fost extrasă direct din filmul de desen animat „Yellow Submarine": „Iubesc ce se întâmplă aici! E spațiu pentru toată lumea. Au venit peste tot, într-adevăr, îi iubesc! Distracție! Drăguț! Viață! Tinerețe! E frumos!"

Un al doilea personaj, „antiteza", The Commander – Comandorul, e parcă interpretat de un genial membru din trupa Monty Python: față lată, chelie, favoriți, pipa în gură tot timpul și vorbirea influențată de asta, dublată de o lentoare iritantă și de rostirea cuvintelor în surdină. Ne apare ca un provincial a cărui principală mulțumire în viață este colecția sa de cărți de spionaj în ediții ieftine:

„Țineți minte ce vă spun, luați aminte... Știu ce spun, că am lucrat cinci ani pentru serviciul de spionaj al Marinei... Așa că știu bine, cu toate că aia era pe timpul războiului... Așa că știu chiar multe despre ceea ce se întâmplă... Pentru că am conexiuni cu CIT și cu LOTH... Și nu e nicio îndoială în mintea mea și în mințile altor oameni responsabili (*responsable people*) că ceea ce se întâmplă aici nu e doar o distracție hippie. În spate e *Black Power*, iar și mai în spate e comunismul...".

Lămuriri „comandorești" necesare: Crisis Intervention Team (CIT) era un organism statal paramiliatar apărut în SUA, prin care cetățenii erau antrenați să ajute poliția în caz de forță majoră. Prin CIT International s-a răspândit în mai multe țări. Language of Thoughts (LOTH) – sistem al științei cognitive elaborat elaborat de Jerry A. Fodor, având propriul său limbaj codificat, ca și cercul său de adepți. Ambele erau vehiculate în epocă.

Comandorul va apărea din nou, imediat după secvența cu frumoasa hippie nudă azvârlită fără menajamente de pe scenă:

„Vedeți, toată treaba e că dacă ai un festival cu toate starurile aduse, copii alergând goi, futându-se prin tufișuri (*fucking in the bushes*) și făcând orice lucru blestemat pe care se simt îndreptățiți să-l facă, nu știu dacă asta e ceva bun pentru politica trupului (*body politics*)".

Dar va mai apărea odată „în contrapartidă" și Baroneasa, revărsând din nou solara ei energie-unicat, imediat după cântecul lui Tiny Tim „There'll Allways Be An England", cântat ostentativ distorsionat, în falset, parodiind astfel, cum spuneam, în stilul său caracteristic și absolut inimitabil sonoritățile plăcilor de patefon ale generației atinse de senectute (spre deliciul total al sutelor de mii de tineri), accentuând cele spuse în intervenția ei anterioară, făcând acum să intre în cadru și niște sâni „baronali"monstruos de mari.

Spre final, după ce filmul și-a epuizat energiile arătând iubirea înlocuită de ură, apare din nou ca din furtună pe ocean Bud

Dulgherul, una dintre „țintele" predilecte ale cineastului: „Muzica e magie. Vreu să spun... Știi... Muzica e magie. Asta-i tot, nu știu... Dar știi, e magie bună, nu e magie neagră". Și, după el, Comandorul, în ultima sa intervenție:

„Muzica e o parte a vieții, asta e adevărat, știți perfect asta. Trupele luptă bine atunci când le cânți acorduri solemne. Am mărșăluit pe multe dintre acestea. M-au făcut să mă simt într-adevăr foarte bine. Dar vedeți, dacă aceste acorduri sunt calculate să mă facă să fac alte lucruri, aș putea fi înclinat să le fac, datorită muzicii. Și chiar nu vreau să văd – deși nu mai am mult de trăit – nu vreau să văd tineretul acestei țări distrus în fața ochilor mei".

Speculând magistral vastul material (altminteri, cam eteroclit) filmat de echipa de operatori independent unul de altul, fără coordonarea *ab-initio* a unui regizor și având timp cincisprezece ani să-și gândească forma finală, Murray Lerner crează cea mai valoroasă galerie de personaje din istoria rockumentarelor. Una de certă antologie.

Finalul este cvasi-apocaliptic și aici: ploaie și vânt și beznă și câțiva oameni înveliți în glugi mișunând prin oceanul de gunoi lăsat în urmă de participanți, așa ca în filmele de tip *dystopians*, înfățișând supraviețuitorii debili ai unor dezastre globale. Rikki prezentatorul (Ricky Farr, actor, pe generic apare Rikki), înecat în oboseală și epuizare nervoasă, învelit de asemenea într-o glugă, vorbește cu Lerner:

LERNER – Ai spus că acesta e ultimul mare eveniment, nu-i așa?

RIKKI – Da, este. Nu ți se pare? Privește în jurul tău. Asta e o insulă, e așa de greu să ajungi aici... Și faptul că șase sute de mii de oameni au făcut efortul să ajungă aici a fost un mare eveniment, nu simți asta acum? Din care doar vreo cincizeci-șaizeci de mii au plătit și bilet... Dacă te uiți în jur, vei realiza că așa ceva nu se va mai întâmpla nicăieri în lume... Timp de ani de zile am apărat o generație și o foarte mică partea a celei generații a stricat tot (*blew it*). Mă simt mult mai bătrân.

Mă văd obligat să insist: Murray Lerner sau Rikki nu aveau cum să știe în 1970 dacă se vor mai organiza ori nu evenimente similare în Isle of Wight.

Urmează genericul de final și intervenția finală, de megapersonaj (fie el și episodic), a Baronesei: „Ei bine, trăiește și lasă-i și pe alții să trăiască. Cui îi pasă? Ești îngrijorat? Eu nu sunt!" Ultimele cadre sunt filmări din nou din aer, de data asta arătând oceanul sumbru de gunoi lăsat în urmă, părăsit de ultimii întârziați montați alternativ în eficace contraplanuri de jos. Cei ce pleacă arată osteniți și au fețe triste nu pare că s-au bucurat prea mult pe-acolo. Iar genericul de final e derulat pe cântecul excelent ales „Desolation Row", a lui Bob Dylan – care nu fusese atunci acolo (participase împreună cu The Band doar la salutara ediție anul precedent).

Independent de gustul amar lăsat tuturor de turnura nefavorabilă a festivalului și de insistența lăudabilă a regizorului pe cele câte se întâmplau mai degrabă împrejurul acestuia, momentele de muzică rock și folk înregistrate atunci de acea echipă de filmare sunt printre cele mai vaoroase făcute vreodată. Minute generoase în montajul documentarului sunt dedicate unor trupe deja consacrate ca The Who, ori altora noi ca Emerson, Lake And Palmer (cântau, efectiv, pentru prima dată împreună), The Doors, aflați către la finalul existenței lor meteorice, Jethro Tull la începutul unei căi regale în rockul progresiv, Free cu piesa lor nr. 1 „All Right Now", Moody Blues cu super-piesa generației psihedelice „Nights In White Satin" sau Ten Years After – revelația britanică de la Woodstock (rockumentarul de Oscar rula deja în cinematografe în timpul acelei ediții). Jimi Hendrix va cânta cu acea ocazie pentru ultima dată în fața unui public din Marea Britanie. Miles Davis va aduce cu el dimensiunea muzicii

progresive jazz rock fusion, gen aflat atunci încă spre originile expansiunii sale planetare. Interpreții folk vor fi și ei la înălțime, precum John B. Sebastian, Joni Mitchell, cu piesa sa de rezistență „The Big Yellow Taxi", ori Leonard Cohen într-un recital antologic. Și alții, niciunul neglijabil.

Murray Lerner (1927-2017) a fost câștigător al Premiului Oscar pentru film documentar în 1981, cu producția „From Mao to Mozart: Isaac Stern in China" – care prindea un culoar politic favorabil după dispariția Președintelui Mao și dezghețul Chinei succesorului său, Hua. Cu toate acestea, opera sa este mai degrabă de redusă – doar câteva filmări în câteva decenii de activitate. Dacă „Festival" este cel care l-a făcut celebru în 1967, filmările din 1970 de la Isle of Wight își vor pune pecetea pe destinul său de cineast, căci o întreagă epopee cinematografică semnată Murray Lerner se va construi în jurul acelor neprețuite bobine, care-i va marca definitiv cariera și care se va constitui în cea mai amplă extensie filmică a unui rockumentar despre un mega-festival, din toate cele câte au ieșit până acum (depășind-o până și pe cea de la Woodstock, una altminteri generoasă). Vor urma ani lungi de tăcere ambiguă după evenimentul prorpiu-zis din 1970, pentru ca, în 1991, să dea publicului o primă variantă (pe casetă VHS) a unui fragment de acolo: „Jimi Hendrix At The Isle Of Wight". 1995, cum spuneam, va fi anul oficial al avanpremierei rockumentarului de gradul 2 „Message To Love: The Isle Of Wight Festival", cu premiera oficială în februarie 1996 la Berlin International Film Festival. Urmează în 1998 „Listening to You: The Who At The Isle Of Wight Festival" – concertul din festival al formației The Who. Apoi, în 2002, oferă o a doua versiune a concertului lui Hendrix, intitulată „Jimi Hendrix – Blue Wild Angel (Live At The Isle Of Wight)". În 2004 va ieși „Miles Electric: A

Different Kind Of Blue", concertul de atunci al lui Miles Davis. În 2005 „Jethro Tull: Nothing is Easy: Live At The Isle Of Wight". În 2006 „Emerson Lake And Palmer: The Birth Of A Band – Isle Of Wight 1970", în care se insistă pe incredibilul și controversatul exhibiționism scenic al lui Keith Emerson. În 2009, două titluri: „Leonard Cohen: Live at the Isle of Wight 1970" și „The Moody Blues – Threshold Of A Dream: Live at The Isle of Wight 1970". În 2015 „Taste: What's Going On – Live at the Isle of Wight 1970", avându-l ca *frontman* în versiunea primară tip *power trio* pe *guitar legend* și solistul vocal Rory Gallagher, zis cel mai „tare" rocker din Irlanda[479]. (Pentru că nu-i cunoștea, Lerner le-a spus inițial operatorilor să nu le filmeze decât două piese, ca să economisească peliculă pentru Jimi Hendrix. Văzându-i însă evoluând pe scenă, le-a transmis urgent să le filmeze întreg concertul.) În 2018: „Joni Mitchell: Both Sides Now – Live at the Isle of Wight Festival 1970". Să menționăm și rockumentarul sincron „The Doors: Live At The Isle Of Wight Festival (1970)", ieșit în săli nu-se-știe-cum chiar în anul festivalului – acesta unul însă, în mod curios, fără numele lui Lerner în dreptul regiei (regia: John Albarian).

Dar, anterior premierei oficiale, deci „mai înainte de orice", Lerner ieșise la public în același 1970 al megaevenimentului rock cu două *„music video"* – două bijuterii folk semnate Joni Mitchell (incluse și în concertul ei prezentat integral în 2018). Mai întâi, cu piesa „Woodstock", compusă de Joni imediat după ce a ratat participarea la evenimentul care a rămas sinonim cu tribulațiile întregii generații – cea pe care a și denumit-o emblematic.

[479] 1948-1995. Mai poate fi văzut în rockumentarul de 84 min. „Rory Gallagher: Irish Tour 1974", regizat de Tony Palmer și filmat la apogeul violențelor din Irlanda de Nord (perioada zisă The Troubles) când niciun rocker nu îndrăznea să țină concerte în Belfast de teama atentatelor cu bombe. Părăsise trupa Taste chiar în acel 1970 al mega-festivalului.

Povesteşte despre un tânăr straniu, solitar, un *Child of God* ce se îndrepta pe un drum singuratic spre calamitatul „loc al faptei" aşa, ca într-o călătorie iniţiatică pe care o conştientiza *a priori*. În cântul fetei din Canada, scris imediat după megafestivalul generaţiei (şi lansat în chiar acel în 1969 de Crosby, Stills, Nash And Young), sintagma *Woodstock Nation* pare că e deja clar constituită în incredibil de scurtă vreme: „*Tell me, where are you going?*", îl întreabă ea timid, iar răspunsul soseşte aidoma unui *credo*: „*I'm going down to Yasgur's Farm / Gonna join in a rock'n' roll band / Got to get back to the land / Set my soul free*". Şi cei doi devin un cuplu edenic mergând alături prin colb către un nepreţuit Eldorado, în care, finalmente, descind: „*By the time we got to Woodstock / We were half a million strong [s. mea] / And everywhere was a song / And a celebration*". Odată ajunşi în Paradisul Terestru, fie acela şi o simplă efemeridă, Cel-de-Sus îşi aşează mâna pe creştetele copiilor săi, pe care îi iubea atât de mult: „*And I dreamed I saw the bomber / Riding shotgun in the sky / Turning into butterflies / Above our nation*". *Refrenul este o veritabilă gemă din Psychedelia*: „*We are stardust, we are golden / We are billion-year-old carbon / And we got to get ourselves / Back to the garden*". Haidem cu toţii înapoi în grădină, în Eden, desigur, să redobândim ce am pierdut cândva, demult!... Fragmentul are 5 minute. Joni era pe atunci iubita lui Graham Nash, care i-a relatat „în timp real" ce pierduse nevenind la Woodstock. Al doilea *music video*, a doua bijuterie, asta una de doar 3 minute (mă întreb, unde vor fi fost ele prezentate publicului, erau, totuşi, pe peliculă?), va fi „Big Yellow Taxi" oferită acum independent – va fi inclusă şi ea în montajul rockumentarului. Cele două fuseseră lansate împreună pe un disc single în aprilie 1970, cu

câteva luni înainte de filmările de la Isle Of Wight – fapt care, cu certitudine, a constituit un imbold pentru Lerner.

Revenind la restituiri, se pare că și alte montaje cu înregistrări făcute atunci s-ar putea să mai apară (se vorbea, de pildă, despre concertul trupei Free). Ca de obicei, vrajba pe drepturile de autor își cere dreptul ei de cetate. E vorba de zeci și zeci de ore de rockumentar de top, în care starea specială de spirit de la Isle of Wight 1970, dar și conflictele teribile de acolo, ciocnirile dure dintre mentalități (chiar în rândurile participanților) sunt transmise generațiilor viitoare alături de muzica spectaculoasă, ades flamboiantă, a idolilor erei. Eră a cărei imagine, acum sumbră, ajunge la noi prin acest film percutând în mod nebănuit, în pofida idealurilor sale declarate. Toate acestea nu puteau să nu-l transforme pe Lerner într-unul din cei mai valoroși documentariști din Psychedelia. Poate chiar cel mai important, dacă asemenea clasamente ar avea într-adevăr vreo importanță.

„Message To Love: The Isle Of Wight Festival", moment de referință – fie ea și una târzie – în istoria cinematografului despre rock, filmat în 1970, dar ieșit la public în avanpremieră abia în 1995 și oficial în anul următor, este prin asta un rockumentar de gradul 2. Dar a existat și unul de gradul 1, văzut de publicul din fosta RFG în chiar acel an al mutațiilor, 1970. A fost un film tv de 35 minute realizat pentru ARD – un grup editorial vest-german alcătuit din uniunea mai multor posturi locale de radioteleviziune. Titul sugestiv a fost „Isle of Wight: Gegengesellschaft Oder Festival-Ramsch?", care s-ar traduce aproximativ prin „Isle of Wight: anticivilizație sau festival-dejecție?". Îl datorăm în special lui Malte Rauch, apreciat jurnalist și autor de film documentar peste ani, al cărui prim titlu din filmografie a fost. Aici, semnând regia și scenariul împreună

cu un Bernd Schütze, despre care informațiile lipsesc – pare a fi fost singurul lui proiect.

Cum spuneam, titlul rockumentarului lui Lerner a fost luat după acela al unui cântec de-al lui Jimi Hendrix, care va muri nouăsprezece zile după ultima zi de filmare.

Ediția originală, cea din 1995/96, are 127 minute – e un rockumentar lung. Dar se pare că există o versiune încă și mai lungă, o *extended edition* din 1999 care, din cauza excesului de nuditate, a fost clasată „18" (ceea ce i-a restrâns difuzarea în săli de cinema).

## 7.11 MANIFESTUL COPIILOR CURCUBEULUI: „Glastonbury Fayre"

În *Very* Early Seventies, Efectul Monterey și Obsesia Woodstock luaseră în stăpânire întreg universul anglo-saxon, tinzând de-acum să se întindă și în alte state de pe Bătrânul Continent. După experiența primului Isle of Wight, organizat în 1968, și după mega-experiența celui de-al doilea (aproape sincron cu Woodstock), insularii britanici nu renunțaseră câtuși de puțin la idee, dar căutau acerb noi făgașe care să-i ferească de calamitarea zonelor de impact și adiacente, așa cum se întâmplase aproape apocaliptic pe insula din Canalul Mânecii în prima dintre verile noului deceniu. După ce vede un concert în aer liber cu Led Zeppelin în 1970 la Bath Festival of Blues and Progressive Music, fermierul Michael Eavis (va rămâne faimos în Albion peste ani) decide să îngroașe rândurile organizatorilor de gen și, secondat de soția sa, foarte probabil influențat de cele citite în presă despre Max Yasgur[480], pune bazele unor manifestări similare în proximitatea orășelului Glastonbury din Somerset (nu departe

[480] Vezi 7.4.

de importanta stațiune Bath), în arealul propriei sale ferme agricole – Worthy Farm. Prima dintre acestea s-a bucurat de 1.500 de spectatori și s-a numit Pilton Pop, Blues & Folk Festival – asta, după numele celui mai apropiat sat (Glastonbury era la 6 mile distanță). Era în același 1970.

Nu trebuie să ne mire imboldul unui localnic entuziast pentru organizarea unui atare eveniment, mai bine zis pentru o reiterare – căci, în perioada interbelică, Glastonbury fusese deja locația unui festival de muzică ce atrăsese pe atunci boema artistică a epocii și reușise să pună orășelul pe harta culturală a nației – și, nu numai. Fusese fondat pe principii utopice în 1914 (și reluat după „Marele Război") de compozitorul de muzică clasică Rutland Boughton și de libretistul său Lawrence Buckley. Mai mult, locul era asimilat de tradiție miticului Avalon, evocând Legendele Sfântului Graal și figuri precum Iosif din Arimateea, Cavalerii Mesei Rotunde ori malefica Morgan Le Fay. În textele vechi, Avalon fusese o insulă, dar se spunea și că, demult, Glastonbury fusese înconjurat de ape. Aici ar fi fost făurită și Excalibur, spada fermecată a regelui Arthur. În 1190, călugării abației pretind de-a dreptul că au descoperit rămășițele pământești ale lui Arthur și pe-ale reginei sale Guinevere. Un bătrân și pictural turn, muiat la rândul său în legende graalice, veghează țarinile molcomelor ferme campestre de pe o spectaculoasă colină – e Glastonbury Tor, de fapt un turn-clopotniță, relicvă a bisericii Sf. Mihail distrusă de cutremurul din 1275. Ruinele istorice și Romanele Mesei Rotunde au dus între cele două războaie atât la înflorirea turismului, cât și a comerțului cu antichități, context în care apare vechiul festival de muzică al locului.

În anul următor primei acțiuni a lui Eavis, o întreagă echipă managerială „de șoc" preia proiectul care devine o nouă super-

întreprindere ce va sfârși ca brand al erei. Promotorul (totodată și managerul festivalului) a fost Andrew Kerr, secondat de curioasa Arabella Churchill – cei doi vor apărea într-o secvență glam a rockumentarului) și alții. Arabella era nepoata lui Winston Churchill, care i-a fost bunic patern. Celebră ca activistă rebelă, filantrop și promotor de teatru și circ. La Glastonbury a amenajat un spațiu dedicat copiilor și unul dedicat teatrului. A finanțat și Piramida scenei din fonduri proprii. În 1954, la doar cinci ani, a apărut pe coperta revistei *Life* ca posibilă viitoare soție a Prințului Charles, atunci de aceeași vârstă – azi, Regele Chales III.

Organizată la solstițiul din iunie 1971 (Psychedelia a fost profund marcată de astrologie), această a doua ediție[481] a fost concepută *ab initio* ca o manifestare cu acces liber – așadar, fără biletele potențial generatoare de revolte spontane ale zecilor și sutelor de mii de participanți fără resurse. Sponsorizată la modul ideal de adepții înstăriți ai subculturii respective și generată de ideea tradițiilor medievale de spectacol total, de divertisment spontan. S-a construit o imensă scenă unică din practicabile de lemn și metal în formă de piramidă (arhitect: Bill Harkin, 1938-2021) – căci acest anume corp geometric (dimpreună cu întreaga parapsihologie însăilată împrejurul său) era, la rândul său, unul dintre fetișurile de marcă ale erei. Structura odată finalizată friza de-a dreptul o viziune science-fiction, părând o navă cosmică extraterestră descinsă pacific în pășunismul comitatului Somerset pictată pe coperta ieftină a unei țipărituri *pulp magazine*. Piramida lui Harkin a fost păstrată neschimbată și pentru edițiile din Anii '80.

Pentru filmul festivalului, organizatorii l-au contactat pe Nicholas Roeg – un *self-made man* al cinematografului mondial

[481] Începând cu Anii '80, festivalul a devenit anual. În 2020 a fost întrerupt de Pandemie.

foarte respectat în breaslă, operator și regizor autodidact deja ajuns în al cincilea său deceniu de viață. Fusese, printre altele, operatorul lui François Truffault în 1966 la „Fahrenheit 451" și al lui John Schlesinger în 1967 la „Departe de mulțimea dezlănțuită". Zorii deceniului opt îl aflaseră debutând și ca regizor, trăgându-și „sucurile creative" din inima contraculturii, cu pelicule precum curiosul și exoticul „Performance" (1970 – debutul în film al lui Mick Jagger, în rol principal) ori strania capodoperă „Walkabout" (1971, filmată în Australia, cu o Jenny Agutter puberă și un băiat aborigen în rolurile principale). Printre altele, va regiza în 1976 filmul science-fiction pur psihedelic „The Man Who Fell To Earth", cu David Bowie în rolul principal. El concepe și organizează așadar filmările la Glastonbury, avându-l ca secund pe Peter Neal. Acesta din urmă avea deja meritul crucial de a fi regizat în 1968 primul documentar despre „semizeul" Jimi Hendrix (scurtmetrajul „Experience"[482]), iar în 1970 „Be Glad For The Song Has No Ending"[483] cu legendarii scoțieni ai trupei The Incredible String Band – sublimat al folkului psihedelic de Ani '60 (ambele însă oprite de la difuzare de producători). Roeg devine indisponibil în timpul post-producției (probabil pentru preproducția filmului „Don't Look Now" cu premiera în 1973, cu Julie Christie și Donald Sutherland), astfel încât Neal rămâne de unul singur la montaj. Numele său va apărea pe generic în dreptul atât al regiei, cât și al montajului, Roeg fiind creditat doar ca operator. Dar ediția DVD din 2018 îl va indica pe Roeg drept regizor principal, iar pe Neal al doilea regizor. IMDb îl indică pe Neal *completion director* și pe Roeg *uncredited*, indicând surprinzător ca an al filmului 2018, care nu e decât cel al editării

[482] Vezi 9.3.

[483] Vezi 9.7.

pe DVD. Însă același site aduce și alte detalii: *„When original director Nicolas Roeg became unavailable to complete work on this movie, second unit director Peter Neal took on the job of assembling the footage and on the original print was given sole director's credit. The new DVD release has amended the end titles to replace his name with Roeg's, while Neal is now listed as Completion Director.*[484]" Producător a fost David Puttnam, pe atunci la începuturile sale, englez ce-o va cârmi și spre America în deceniul ce tocmai începea, om care-și va lega numele în timp de pelicule memorabile („Bugsy Malone" și „Midnight Express" de Alan Parker, „The Duellists" al lui Ridley Scott, „Chariots of Fire" – premiu Oscar pentru cel mai bun film, „The Killing Fields", „The Mission" – Palme d'Or la Cannes etc.).

Filmul se va numi „Glastonbury Fayre / Iarmarocul din Glastonbury", ca o trimitere clară la spiritul medieval care-i inspirase pe producătorii și finanțatorii evenimentului. Într-adevăr, laimotivul documentarului îl constituie secvențe filmate cu poftă în care hippies de ambe sexe, de multe rase și chiar de vârste varii savurează prin toți porii apogeul erei pe care chiar ei reușiseră s-o impună întregii planetei și istoriei Secolului XX. Vedem filmată Obsesia Woodstock în cadre remarcabile: grupuri-grupuri de băieți și fete cu lungi plete, purtând boccele și chitări pe spinare, adunându-se solar din toate părțile pentru a fi acolo, tot felul de guru (deja mai bătrâiori) explicând crezuri prin interviuri cuminți, extatice dansuri colective pe pajiștile și prin luminișurile „solstițiului", comunități amalgamate claie peste grămadă, joint-uri „poștite" până și de muncitorii care ridicau eșafodajul scenei, o zoaie și-un slin generalizate care nu păreau a deranja pe nimeni, pajiștile verii din Avalon spuzite cu

[484] http://www.imdb.com/title/tt0810001/trivia.

trupuri tinere așezate cu miile direct pe iarbă, scalda în grup în apele mistice și un nudism frumos (chiar dacă nu toate trupurile sunt frumoase) cultivat adeseori cu fanatism, amor liber practicat prin tot locul (cenzura vremii a obligat, desigur, doar la cadre „cuminți" – cum or fi fost oare celelalte, „necuminți"?). Se aduc pe brațe vreascuri din pădure de băieți cu plete lungi, se roiește în jurul cișmelelor la care fetele își clătesc picioarele lor frumoase. Grupuri de hippies se bucură de iarbă (și de „iarbă") în fața intrării într-un soi de totemice wigwam-uri – niște corturi de tip amerindian improvizate cu ce s-a găsit pe acolo (și, de la care s-o fi inventat poate expresia rămasă peste ani *„what happens in Glasto', stays in Glasto'!"*). Savurăm portrete calofile de amorezi renascentiști experimentând „stări de conștiență alternative". Descoperim printre cei din jur doi tineri evident foarte bogați sosiți acolo pentru a nu rata evenimetul „monden", el în pretențios costum de designer celebru și ea învelită în blană ultrascumpă (și ultralungă!) în plină vară, purtând în lese câini bizari din rase rare – aparițiii suprareale împletindu-se eteric cu cei ce se hrăneau doar cu aer și *weed* („buruiană", alt nume pentru marijuana). Nu puteau fi alții decât Andrew Kerr și Arabella Churchill. Priza de sunet captează printre cei din jur voci nu doar în limba engleză, iar unii dintre cei intervievați vorbesc cu accent strain – la ediția din 1971, Europa de Vest mușcase deja adânc din Obsesia Woodstock. Exploziile fizice în dans sunt, de regulă, montate pe muzică simplissimă de percuție improvizată de participanți cu ce le-a căzut la mână în jurul focurilor de tabără – ritmuri arhetipale mai mult sau mai puțin muzicale, captate cu siguranță separat de sunetiștii echipei și folosite ca ilustrație pentru secvențele de grup. Nu arareori, trupurile

tinerilor constituiau însăşi instrumentul, curentul body-music fiind deja consacrat.

Scena surrealistă în formă de piramidă creează „coperţile" – cu ea începe şi sfârşeşte totul, nefiind arătată integral decât arar de-a lungul rockumentarului. Nu lipseşte nici „citatul" din „Woodstock", cel ce tocmai luase premiul Oscar pentru documentar în anul precedent: bălăceala extatică în bălţi pline cu noroi rămase după vreo ploaie de vară, care ploaie aici însă nu mai apare în montaj (aşa ca în deschizătorul de drum „Festival" din '67 al lui Murray Lerner şi în pelicula suveran premiată în '70). Probabil autorii au vrut să evite un loc devenit comun, chiar dacă acesta ar fi fost să fie foarte ofertant. Ori, poate, cine ştie, pur şi simplu şi-au menajat aparatura în timpul intemperiei. Nu va lipsi din corpul operei o secvenţă dedicată unui guru indian ce se oferă să reverse din prea-plinul înţelepciunii sale peste cei din jur, aceia dispuşi să „priimească". Şi o alta, ce surprinde popi anglicani oficiind liturghia, montată în paralel cu discursul unui misionar creştin ţinut de la un amvon mobil îndemnând la toleranţă interconfesională. O tânără învelită în marame ca din timpurile lui Christos îi ascultă, ţinându-şi la sân nou-născutul cu care venise la festival. Iar după predici, avem un dans şi-un cânt colectiv pe o temă latină medievală prelucrată rock la modul spontan de către toţi cei mulţi de faţă, nişte călugări de altă culoare (cel puţin, ca vestimentaţie) mânuind tamburine. Un yogin filmat în plină acţiune are atârnată pe pieptu-i gol şi mumificat o Cruce de Fier (nu e catalogată ca însemn fascist, fiind mai veche şi aparţine armatei germane până azi) – ornament preferat de cluburile/bandele de motociclişti tip Hell's Angels şi, prin extensie, un semn al libertăţii erei.

Clar și fără echivoc, ideea filmului răzbate solar, desigur spre mulțumirea producătorilor și sponsorilor: „Iată, oameni buni, o tânără generație care într-adevăr trăiește liber, în sfârșit!" Regizorul (regizorii?) înregistrează totul cuminte, diligenți, în pur spirit ciné-vérité nealterat de mariajul cu alte viziuni filmice. Recunoaștem, ușor, Metoda Pennebaker. Din fructul travaliului lor lipsesc însă momentele culminante ale unui atare eveniment: cele ale conflictului aducător de umbre, momente care apar în prima versiune „Woodstock" (cea tributară salutarei viziuni de monteur a lui Martin Scorsese și dispărută din ultimele) ori masiv în „Message To Love..." al lui Murray Lerner (ce-i drept, acesta din urmă va ieși pe piață decenii mai târziu, deja în era unei alte estetici filmice). Nici vorbă de vreo secvență brutală precum cea din „Celebration At Big Sur" din '71 în care a fost implicat folkistul Stephen Stills împreună cu un spectator[485]. Această lipsă are darul de a induce operei o oarecare carență a conflictului dramatic, pregnant în alte producții similare. Desigur că ideea *a priori* a unui festival liber îi va fi ferit pe organizatori de incidente majore tip Isle of Wight, dar să nu uităm că și „Gimme Shelter" al fraților Mysles documentează tot un concert liber care a sfârșit prin a lua turnura unui eveniment cât se poate de funest[486]. Alături de Roeg, ceilalți operatori au fost Mike Molloy, Anthony B. Richmond și Frank Simon – primii doi cu o lungă carieră de operatori, ultimul cu una modestă dar dublată de câteva titluri ca regizor.

Nu-i nici mai puțin adevărat că lumea anglo-saxonă, altoită pe spiritul celtic al insulelor, nu suferea de violența endemică a celei americane, Arthur, Avalon și Excalibur îndemnând la

---

485 Vezi 7.5.

486 Vezi 6.2.3.

generalizarea stării de *fairy-tale* în care au imersat ludic toți cei mulți descinși acolo – și pe care s-a edificat cardinala filmului. Dacă au existat momente tensionate (și nu avem motive de îndoială, dat fiind consumul liber de alcool și drog), acestea au fost de eliminate din ecuație, escamotate. Aici, culminantul este dăruit de realizatori exclusiv ideii de *flower power*, cum e de pildă secvența orgiei *Woodstock-like* din noroi pe ritmuri improvizate de percuție montată în paralel cu interviul luat unui intelectual negru care explică sapient (și cu accent „stranier") psihologia tinerilor care făceau asta. Vedem un răsărit de soare montat în paralel cu un cuplu hippie ce se sărută tandru sub razele lunii, dar kitsch-ul este totuși evitat de cineaștii de clasă (Roeg a fost unul cert). Avem de-a face așadar în „Glastonbury Fayre" cu transfigurarea Psychedeliei într-un delicios tort colorat și plin de steguleţe, numai bun de livrat de cofetari grăsulii unei grădiniţe burgheze în dimineața zilei de 1 Iunie. Un microcosm *Love, Peace And Happyness* fără surprize ori concesii, un favorit comod al fanilor fideli, nu lipsit însă de propria sa personalitate și nicidecum de valoare artistică. Comparând filmografiile celor doi regizori creditați, tușa lui Roeg apare mult mai clară.

Muzical vorbind, rockumentarul de gradul unu are peste timp, printre altele, o certă valoare de restituire, păstrând în memorie trupe uitate ale epocii, nume care azi nu mai spun multe nici măcar cunoscătorilor acid rock, așa cum e Terry Reid – un soi de melanj scheletic între hippie și mod căruia i se oferă primul moment de concert inclus în montaj. Mai mult un foarte apreciat muzician de acompaniament al unor nume sonore dar are și valoroase albume proprii – despre viața lui vezi documentarul de lung-metraj „Superlungs" în regia lui Richard Fryas (Superlungs era porecla rockerului). În 2004 i s-a editat pe

cd „Silver White Light – Live At The Isle Of Wight 1970". Un chitarist de clasă din trupa lui Reid (el însuși era unul respectat în ghildă) cântă slide la țitera pe care o ține pe genunchi, turnând Psychedelia în urechile celor din jur parcă din clondir apolinic. Pe scenă va urca alături de Reid o excelentă solistă de culoare, și ea uitată, britanica Linda Lewis[487]. Cei doi ne arată că nu doar capetele de afiș ale timpului merită atenție la acest anume capitol magnetic al muzicii caracteristice generației – care muzică, vedem aici odată în plus că era mai degrabă o contopire primordială cu universul decât un eveniment de Polivalentă (cum va deveni în era hard rock). Trupa de celtic rock Fairport Convention ilustrează elocvent titlul filmului prin momentul selectat pentru montaj, căci dansul lor tradițional irlandez prelucrat rock are efect de sărbătoare medievală: mulțimi colorate (și foarte tinere) dansează pe ritmul lor în jurul scenei scăldate în bucurie și voie bună. Momentul formației de elită Family este o veritabilă piesă proto-punk în ceea ce privește partitura vocală, cu părți instrumentale psihedelice interpretate la *double six*. Melanie Safka urcă pe scenă noaptea, hipnotic, artista de mare talent aducând cu ea inubliabilul ei folk „lisergic", împins către perfecțiune, al subculturii hippie în stare pură de dincolo de Atlantic. Un veritabil punct culminant al succesiunii muzicienilor în rockumentar îl constituie concertul Arthur Brown And Kingdom Come, secvență ce debutază cu lansarea de pe scenă, în mod ritualic, a unor rachete către cerul nopții înstelate din Avalon. Ajuns celebru cu câțiva ani în urmă cu trupa sa precedentă The Crazy World Of Arthur Brown (și, prin urmare, foarte așteptat de fanii de pretutindeni), rockerul șoca audiențele prin flamboyanța horror a mizanscenelor concertelor sale macabre ce aniticipează curentul glam rock

[487] 1950-2023.

propriu decadei ce tocmai începuse. Momentele de scandal nu-i lipsiseră în cariera (cam schizoidă) a celui autointitulat „The God Of Hellfire" (numele şi l-a luat de la coiful în flăcări pe care îl purta pe cap în timpul concertelor), controverse ce-l duseseră de pildă la eliminarea dintr-un turneu început alături de Jimi Hendrix şi alţi „grei" (pentru *erratic behaviour*, mai ales a membrilor trupei sale), ori la expulzarea din Italia, în urma unui concert în care s-a dezbrăcat complet: Palermo Pop 70 Festival, în 1970 (se dezbrăcase pe scenă şi în Franţa, în 1968, în semn de solidaritate cu revoltele studenţeşti din mai, provocând şi atunci un imens scandal.) Lumini „psihedelice" înveşmântează scena în timpul apariţiei sale noptatece prog rock, savurat din plin nu doar de „contraculturnicii" locului, ci şi (în mod evident!) de cineaştii evenimentului, cărora le oferă un subiect mustos. Machiajul eclatant al artistului anticipează lookul unor viitoare nume sonore ale muzicii rock precum Alice Cooper, Kiss, Marilyn Manson. Trei imense cruci arzânde veghează scena pe care vedem evoluând live figuri din imageria medievală (ori poate din cărţile de tarot?), precum un profet anti-cristic (Brown însuşi), un călău isteric (toboşarul), un sumbru călugăr (claviaturistul), un măscărici de bâlci (chitaristul), un condamnat spintecat butaforic (basistul). Dar surpriza o constituie grupurile de hippies din jurul scenei, îmbrăcaţi la rândul lor în costume din evul mediu întocmai ca la un bal mascat, ceea ce arată limpede că se pregătiseră din timp pentru momentul lui Arthur Brown din festival, aducându-şi veşmintele în bagajele lor altminteri uşoare (aşa cum se poate vedea în cadrele de *gathering* ale începutului operei filmice). Va urma Quintessence, o trupă plasată la confluenţa jazz rock fusion cu prog rock aducând elemente ethno indiene, cu un sound *very acid* ce exprimă la modul ideal spiritul muzical elevat al sub-genului /

genurilor. Ocazie pentru realizatori să monteze în paralel exerciții de yoga, meditații colective, transe comune ori individiale, tai chi în grup – totul pe timp de noapte la început, probabil în chiar timpul concertului Quintessence. Apoi, și pe timp de zi – probabil cadre „vânate" prin festival și care aici și-au găsit locul.

Operatorul (oare care din ei, poate chiar Roeg însuși?) se întrece pe sine atunci când filmează în amiezi un grup de hippies, băieți și fete, emaciați și foarte frumoși, făcând yoga într-un lan de rapiță (galbenul suprasaturat inundă cadrele, înecând tandru trupurile tinere în planuri panoramice); după care, fac amor în grup, tot acolo. În fine, concertul trupei Traffic condusă de Steve Winwood este o ocazie în plus pentru un nou extaz psihedelic al mulțimii, noptatec de această data, ce irumpe iarăși în dans – acest dans primitv, extatic, arhetipal e de fapt un soi de laitmotiv al operei filmice, scena în formă de piramidă fiind acum inundată de tineri dansând în picioarele goale în jurul muzicienilor. Asta, în ultima secvență a filmului, cu grijă aleasă pentru final, desigur.

„Glastonbury Fayre" rămâne opera prin excelență candidă a sfârșitului unei ere, un act din Late Psychedelia, așa, ca o nostalgică luare de adio pe Metoda Pennebaker. Anii Șaptezeci își începuseră deja cursul lor violent și abrupt, care va lăsa mult în urmă ideea de *flower power*.

Anul 2006 aduce cu sine rockumentarul de 135 min. „Glastonbury" în regia lui Julien Temple – o istorie a festivalului începând cu 1970 și terminând cu ultimele ediții de atunci. O precizare: „Glastonbury: The Movie in Flashbacks" din 1995 în regia lui William Beaton, Lisa Lake și Robin Mahoney are ca subiect exclusiv ediția din 1993. Festivalul rock anual continuă cu regularitate până azi (întrerupt doar de pandemia din 2020-'21).

## 7.12 WOODSTOCK-UL ANTIPOZILOR: „Sunbury"

Unda de şoc a Efectului Monterey înconjurase de câteva ori planeta până în anul de grație 1972 şi era deja demult dublată la fel de „planetar" de Obsesia Woodstock, ceea ce generase sute de acțiuni similare pretutindeni – mai mari ori mai mici, reuşite sau ratări. După vreo patru acțiuni mai mărunte în 1970-71, apare în sfârşit primul megafestival rock al Antipozilor, în Australia, în statul Victoria, în proximitatea metropolei Melbourne. În fapt, amintirea festivalului prim din California lui '67 se estompase de-acum puternic în favoarea celui de-al doilea, cel dinspre Coasta de Est, al lui '69, care ajunsese sinonim cu generația, spiritul şi subcultura hippie. În eră, schimbarea şi mutațiile culturale erau ultrarapide, aşa că organizatorii au conceput şi promovat festivalul lor încă de la bun început ca pe *Australia's Woodstock* (de la Odessa Promotions, un grup de profesionişti de televiziune din Melbourne).

Locația aleasă a fost o fermă dintre oraşul Sunbury şi orăşelul Diggers Rest, proprietatea unui oarecare George Duncan – motiv pentru care a rămas cunoscută ca Duncan's Farm (prin asociere cu Yasgur's Farm) şi e azi considerată piatră de hotar a contraculturii proprii. S-au ținut patru ediții, din 1972 până în 1975. Prima dintre ele a fost înregistrată pe peliculă sub brandul unui studio din Melbourne – Cambridge Films (în asociere însă cu organizatorii, Odessa Productions), rockumentarul purtând titlul simplu „Sunbury". Este însă mai cunoscut sub titlurile alternative „Sunbury Rock Festival" (titlul de pe DVD-ul australian), „Sunbury Pop" sau „Sunbury 1972". Data aleasă

a fost weekendul prelungit dat de sărbătorirea Australia Day din 26 ianuarie – ziua națională. Nu a fost primul festival rock din Australia, dar a căpătat o imagine de legendă prin faptul că, datorită succesului financiar, s-au ținut patru ediții succesive, devenind astfel simbol național al contraculturii. „A fost o bună idee la o cafea la bufetul Channel Nine... Eram cam plictisiți, întrebându-ne ce vom face mai departe... De ce n-am pune la cale un festival pop, ca Woodstock?" Au fost cuvintele unui realizator tv din Melbourne, aflat printre organizatori, Jeff Jenkins[488]. Sloganul publicitar al promotorilor va suna așa: „41 de ore de distracție nonstop! Sunbury, evenimentul rock al lui 1972! Trei zile de apropiere umană (*togetherness*) scăldată în soare!"[489]. Zilele de festival: 29-31 ianuarie. Și, în ianuarie, Australia e în miezul verii.

Exotismul extrem al Antipozilor nu avea cum să nu-şi lase amprenta pe creația inimoșilor entuziaști de la originea evenimentului, iar faptul că filmul de 1 h 37 min plutește într-o pneumă a cinematografului de amatori nu face decât să-i mărească farmecul şi valoarea de document, în pofida valorii sale estetice, să recunoaştem, mai degrabă reduse – datorată în special lipsei de strategie regizorală, de sistem. Este singurul titlu din cariera regizorului Ray Wagstaff şi singurul titlu ca producător pentru John Dixon, care a mai semnat şi cinci regii de documentare tv în câteva decenii – între 1961 şi 1991. Wikipedia îl dă însă ca regizor şi producător pe John Dixon şi pe Ray Wagstaff codirector. IMDb îi indică pe amândoi. Pe coperta DVD-ului aniversar de 30 de ani nu sunt menționați nici regizorii nici operatorii.

---

[488] https://en.wikipedia.org/wiki/Sunbury_Pop_Festival#cite_note-Jenkins-6 – citat din cartea lui Ian Meldrum, „Festivals. Molly Meldrum Presents 50 Years of Rock in Australia".

[489] Idem.

Avem de-a face cu aceeaşi vânare obsedantă a detaliilor caracteristice ale subculturii hippie, dar încasate paideumatic de data aceasta, în peisajul atât de caracteristic şi uşor recognoscibil al continentului austral. În nici un alt rockumentar, peisajul nu prezintă un interes mai mare ca aici, unde i-a fermecat pe cineaşti. Aceeaşi maree de prim-planuri ca şi în alte producţii de gen, aceeaşi filmare copioasă (aici, prelungă şi repetitivă) a îmbăierii nude a tinerilor de ambele sexe în apele râului Jackson's Creek, care înconjoară la modul fabulos platoul de piatră pe care s-a ţinut concertul, cu cei peste 40.000 de spectatori. Metoda Pennebaker lipseşte din demersul australienilor, care îndrăznesc în schimb montaje subliminale (inspirate de filmul de avangardă) pe câteva momente muzicale de excepţie, accentuându-le astfel. Avem cel puţin două secvenţe de antologie, cum ar fi descinderea grupurilor de tineri hippie coborând dintr-un tren atemporal în micuţa şi istorica gară din Digger's Rest pe care o inundă – purtându-şi lookul şi starea de spirit printre feroviare relicve frizând Goana după Aur din secolul XIX. Duncan's Farm era amplasată între Diggers Rest şi Sunbury, dar mai aproape de prima, aşa că mulţi dintre participanţi coborau acolo, având de mers pe jos doar două mile. Orăşelul tip *in the middle of nowhere* e la doar 33 km de Melbourne. Ori, secvenţa de la cârciuma uitată de lume din Digger's Rest, în care poliţişti bătrâni şi vorbind cu accent caracteristic se apucă să umple dube cu tineri pletoşi pe care îi arestează absolut fără nici un motiv, din pură plictiseală: „Nu are cum să fie Woodstock în [statul] Victoria!", ţipă un hippie lăsat pe dinafară – căci duba era deja plină cu tovarăşii săi. Curios că, amorţiţi probabil de căldura ucigătoare (cum spuneam, suntem în emisfera sudică, ianuarie e aici „luna lui Cuptor"), nici hippioţii şi nici partea adversă nu depun vreun efort, probabil

pentru a nu consuma energie, lăsând lucrurile să evolueze pe „făgașul lor firesc".

Meritul principal al rockumentarului australian de gradul 1 (din păcate, prea puțin intrat în circuitul valorilor) este acela al radiografierii peisajului muzical propriu subculturii hippie din continent. Într-adevăr, vedem și auzim excelenți interpreți necunoscuți în Europa (cu siguranță, nici în America) ce baleiază prin toate formele muzicale ale momentului: folk, rock, acid rock, folk rock, hard rock și, nu în ultimul, rând jazz rock, evoluând cu toții în momente de excepție – desigur, atent selectate. Numele muzicienilor filmați în „Sunbury"nu apar nici în topurile britanice Melody Maker, nici în topurile americane Billboard. Una din acele trupe *overseas* azi uitate cântă „Soul Sacrifice" – lunga piesă cu care Santana „decolase" la Woodstock. (Onești în interpretare, australienii nu egalează, totuși, virtuozitatea unică a lui Carlos Santana și a celor din jurul său.) Încasăm din plin emergența idiomului propriu Austaliei numit pub rock, ilustrat aici de super-vitalul Billy Thorpe (supanumit de atunci „Regele de la Sunbury") evoluând în film alături de trupa sa The Aztecs, deja dizolvată, dar reunită pentru festival. Născut în Anglia, va face carieră muzicală în Australia. Subgenul pub rock a fost generat practice de abrogarea în Anii '60 a vechiului Sunday Observence Act, ce data tocmai din sec. XVII. Acum, băuturi alcoolice încep să fie servite în pub-uri de peste tot (alcoolul fusese restricționat până atunci), vârsta consumului coboară de la 21 la 18 ani, femeile capătă permisiunea legală de a intra în localuri (!). Rockul australian se desfășura până atunci în spații deschise, școli ori biserici, dar acum intră în cluburi. De-a lungul Anilor '70 își va croi o personalitate proprie, zgomotoasă, adesea superficială – opusă

acid rockului erei psihedelice, de care se îndepărtează constant. A existat o versiune de pub rock și în UK, cele două au fost sincron.

Repertoriul festivalului este alcătuit exclusiv cu trupe și interpreți din Australia și Noua Zeelandă, xenofobia născută de frustrarea izolării rămânând, din păcate, un dat al *baby boomers*-ilor de acolo, contaminați se pare de mentalitatea provincial-colonială a părinților și bunicilor lor. Cu toate acestea, Australia a votat la referendumul din 1999 să rămână dominion al Marii Britanii, putând să aleagă să devină republică independentă. Când, la ediția din 1974, vor fi invitați din Anglia grupul Queen, aceștia vor fi huiduiți și goniți de pe scenă cu replici gen *„Go back to Pommyland, ya pooftahs!"*. *„Pommy"* era un termen disprețuitor folosit de australieni, neo-zeelandezi și sud-africani pentru cei din Marea Britanie și Irlanda, iar *„pooftah"* însemna argotic, printe altele, și „poponar". Când, la ediția din 1975, participă Deep Purple cap de afiș, o busculadă se iscă chiar pe scenă între *roadies* de la supergrupul britanic și cei de la încă necunoscuții „aborigeni" AC/DC. Deși, din cei patru membri fondatori ai trupei din 1973, unul era din Glasgow (chitaristul Malcolm Young), altul din San Francisco (basistul Larry Van Kriedt), altul din Wales (solistul Dave Eans) și doar bateristul Colin Burgess era din Sydney.

Ediția filmată în 1972 surprinde, fără să conștientizeze, finele erei hippie, încă vitală în cadrele cineaștilor și în conștiința promotorilor. Pe generic apar doi operatori (alături de trei asistenți): Bruce McNaughton, cu 52 de titluri în carieră și Keith Wagstaff, cu 10 titluri (înrudit cu regizorul?), născut în 1936. Dar... Interviu cu un chitarist al formației Chain, participantă la ediția din 1973, Phil Manning:

„Era un timp în care chestia hippie intrase în declin şi au început să prindă formă după-amiezile bete ale excesului de bere, soare şi rock tradiţional. Muzica a evoluat din a fi experimentală spre a fi un divertisment imbecil pentru lumpeni (*yobbos*)"[490].

Celelalte ediţii ştim că vor consfinţi desprinderea de contracultura Anilor Şaizeci şi îndreptarea către valorile proprii celei a Anilor Şaptezeci – înlocuirea sloganului nostalgic *„Peace!"* cu acela, discutabil, de *„Party!"*. Între 1970-75, Australia a avut în total 12 festivaluri rock în aer liber. Sunbury a rămas cel mai vestit, cu cele patru ediţii ale sale.

[490] http://www.theage.com.au/articles/2003/01/24/1042911549361.html.

# 8.0 MARILE CONCERTE

## 8.1 Primatul televiziunii

La început, a fost televiziunea. Asta trebuie să scrie mai întâi acela care studiază geneza ineditei stări de spirit Youthquake proprii Anilor Șaizeci și apariția în premieră a noilor evenimente-instituții: megafestivalurile și megaconcertele rock, cu tot universul lor înconjurător – statutul de superstar al interpreților și bătăliile manageriale din jurul acestora, frenezia indimenticabilă a audienței, interesul mass-media împins la extrem. *Baby boomers* crescuseră cu televiziunea în case (cel puțin, cei din Occident), în 1965 aveau deja douăzeci de ani și începuseră să consume – așa că societatea mercantilă le-a ieșit în întâmpinare cu un corn al abundenței umplut cu „hrana spirituală" ce-și doreau ardent: muzica rock. În mod evident, televiziunea și-a impus propria estetică, total diferită de a filmului, în care platoul (cu sau fără public) se substituie scenei consacrate. Imaginile erau încă majoritar alb-negru în Anii '60. Concerte televizate nu abundau, de regulă, în multe mii de spectatori (excepție făcând cele organizate de New Musical Express), ci în zecile de nume de artiști pe care setea de gloria clipei le adunau invariabil, la cea mai mică solicitare a producătorilor. Cu apariție neîntreruptă din 1952, NME

(*New Musical Express*) a fost în UK cel mai puternic vector al muzicii rock din Anii '60 și prima publicație care a introdus topurile săptămânale dincoace de ocean.

Alături de emisiunile tip *host*, organizate în SUA de câte un Ed Sullivan („The Ed Sullivan Show" a fost o extrem de longevivă și influentă emisiune de varietăți de duminică seara a postului CBS, 1948-1971) ori Dick Cavett (apreciatul „The Dick Cavett Show" s-a difuzat între 1968-2007 pe mai multe posturi tv din SUA), emisiuni ce popularizau staruri rock în ascensiune alături de alte personalități artistice ale zilei, marile canale tv adunau frecvent vârfurile topurilor în spectacole seducătoare, uneori de multe zeci de minute. În SUA, importantă era persoana care prezenta și care dădea titlul emisiunii care conținea și rock („Dick Cavett Show", „Ed Sullivan Show", „David Frost Show" etc.) pe când în Marea Britanie prima titlul emisiunii înseși dedicată rockului („Ready Steady Go!", „Thank You Lucky Star", „Shindig!", „Top Of The Pops", „Old Grey Whistle Test – OGWT" etc.). Unele montaje tv erau concepute spre a fi vizionate și în cinematografe, fiind transpuse în acest scop de pe banda de magnetoscop pe peliculă și având durata unui film artistic. Transpunerea se făcea cu ajutorul sistemului Kinescope (numit telerecording în UK) dezvoltat de savantul ruso-american pionier al televiziunii Vladimir Kosmich Zworykin, brevetat în 1930 de RCA, care l-a cedat domeniului public în 1950 și astfel s-a extins liber în toate țările. Era filmată pe peliculă imaginea proiectată pe un monitor de înaltă rezoluție, aparatele fiind sincronizate pentru a se elimina dunga de baleiaj a tubului cinescopic de atunci. (Procesul invers, transpunerea de pe peliculă pe bandă magnetică, se numea *teleciné* în lumea anglo-saxonă, telecinema în România comunistă.)

„The T.A.M.I. Show" din 1964, lung de 123 minute (deci, din categoria *tv special*), a fost imaginat de producătorii unei case de film (American International Pictures) sub forma unui concert tv și organizat pe 28 și 29 octombrie la celebra Santa Monica Civic Auditorium (a găzduit decernarea Premiilor Oscar între 1961-1967). Cele mai bune momente (nu toate) au intrat în filmul evenimentului în regia lui Steve Binder (cu o lungă filmografie ca regizor în evenimentele muzicale pop), director de imagine fiind Jim Kilgore (cu o activitate redusă ca operator). În spoturile publicitare, producătorii au numit evenimentul fie „Teenage Award Music", fie „Teen Age Music International" – T.A.M.I. Cei doi reușesc să impresioneze, opera lor având azi un incontestabil farmec de cinematecă, alături de unul propriu televiziunii de tip „Arhiva de Aur". Au fost aduse vedete de vârf de top ale momentului, de la „veterani" rock'n'roll precum Chuck Berry la staruri recente ale noilor curente surf rock ca The Beach Boys (exista o subcultură surf cu muzica ei), ori beat ca The Rolling Stones (aceștia din urmă, singurii „musafiri" de peste ocean, deja extrem de populari în SUA în contextul The British Invasion), trecându-se și printre așii genurilor iconice pentru America: soul și rhythm'n'blues – ca Marvin Gaye, Smokey Robinson, Diana Ross And The Supremes ori James Brown. Și, mulți alții. Cele trei mii de locuri (în varianta sălii polivalente amenajată pentru concerte) au fost umplute exclusiv cu *baby boomers* cărora le-au fost date bilete gratuite, ei constituindu-se astfel într-o uriașă figurație ce servea de minune scopurilor producătorilor care vor și lansa filmul în cinematografe înainte de Anul Nou, pe 29 decembrie. Regizorul de televiziune Steve Binder transformă practic sala într-un imens platou tv consistent animat de legiunea de tineri, împrumutând formatul emisiunilor de gen – un duo

de pe afiș fiind și prezentatorii întregului show („*The Emcees*", cum li se spune la ei acasă, de la expresia *Master(s) of Ceremony* – inițialele *M.C.*) Jan And Dean, pionieri ei înșiși ai idiomului surf rock extrem de popular în California originii sale, nu au fost aleși întâmplător pentru asta, căci piesa lor emblematică „Here They Come (From All Over The World)" a fost aleasă în mod fericit ca temă a concertului, anunțând parcă schimbarea ce va urma curând. Producătorii au mers la sigur, nu aveau cum rata. Pentru unele dintre piese s-a optat, din păcate, pentru tehnica playback (o „tară" frecventă a emisiunilor tv de divertisment). Momentele live ale lui James Brown au rămas însă antologice.

Un sequel de 95 minute va urma în America anului 1966: „The Big T.N.T. Show", realizat sub auspiciile aceloraşi producători principali în regia prolificului Larry Peerce (a nu fi confundat cu interpretul american Larry Pierce) în exact aceleaşi condiții: filmarea stil platou tv a unui concert plin de staruri pop transpus apoi pe peliculă și lansat în cinematografe. Producător executiv e acum nimeni altul decât Phil Spector (1939-2021), dezvoltator al stilului The Wall Of Sound, numit și The Spector Sound. (A murit în închisoare, condamnat pentru crimă.). Filmarea/ înregistrarea a fost făcută la Moulin Rouge Club din Los Angeles, pe 29 noiembrie '65. Suntem deja în zorii din Psychedelia, care aici se insinuează prin momentele de folk ale unor Donvan și Joan Baez ori de folk rock ale unor trupe ca The Byrds ori Lovin' Spoonful condusă de John B. Sebastian (personaj în rockumentarele „Woodstock" din 1970 și „Celebration At Big Sur" din 1971, ambele filmate însă în 1969[491]), amestecându-se (încă) discret printre evoluțiile unor staruri mai vechi precum Bo Didley, Ray Charles ori staruri mai noi precum Petula Clark, Ike & Tina

[491] Vezi 7.4 și 7.5.

Turner. *Emcee* a fost de data acesta actorul foarte popular pe atunci David McCallum, scoţian de origine, actor devenit vedetă tv în SUA alături de Robert Vaughn în serialul de spionaj „The Man From U.N.C.L.E.", produs de canalul NBC între 1964-1968 (cu episoade de lung-metraj difuzate şi în săli de cinema). Piesa de deschidere a fost compoziţia Rolling Stones „(I Can Get No) Satisfaction", interpretată aici de big band-ul tv nelipsit de pe scenele ambelor producţii – care a avut, desigur, şi momentele sale dedicate. Vârful acestei emisiuni tv trimisă mai apoi şi în sălile de proiecţie, filmată în spaţiul generos al clubului din LA, rămâne evoluţia live a Tinei Turner, care şochează prin energia scenică devastatoare, absolut unică. The New York Times va scrie: „Acest sequel... este, ca şi predecesorul său, puţin mai mult decât un *concert film*, dar unul bine filmat."[492] (Mărturisesc că îmi vine destul de greu să înţeleg intenţia jurnalistului – adică, ce era *concert film*, nu era de regulă bine filmat?...) Şi în această producţie au fost, cum altfel?, piese playback.

Bătrânul Continent nu avea cum să rămână în urmă. Publicaţia britanică *New Musical Express* (marea rivală din Anii '60 a lui *Melody Maker*) organiza anual o ceremonie spectaculoasă în care erau premiaţi cântăreţii pop desemnaţi câştigători prin vot de către propriii cititori. Prima gală a fost în 1959, ultima în 1972, când revista a ajuns în pragul falimentului, piezând teren în faţa lui *Melody Maker* (dar, în 2001, *NME* va absorbi *Melody Maker).* Cu începere din 1964 aceste evenimente au fost filmate pentru ABC – conform celor anunţate de crainicul sălii ediţiei din 1965. ABC era post american (Wikipedia indică eronat BBC). Titlul

---

[492] *„This sequel to 1964's The TAMI Show is, like its predecessor, little more than a concert film, but a well photographed one..."* – http://movies.nytimes.com/movie/123991/The-Big-T-N-T-Show/overview (cronică retrasă între timp de pe site-ul *The New York Times*).

lor era „New Musical Express Poll Winner's Concert" – urmat de anul respectiv. Cea mai bună ediție se zice c-ar fi fost în 1965, filmată de regizorul Mark Stuart (cu o lungă activitate în televiziunea britanică), în care avem de-a face numai cu nume „grele" – The Beatles (vedetele absolute ale serii), The Rolling Stones, The Animals, The Kinks, Moody Blues, Donovan etc. Din SUA: Freddy And The Dreamers, Hermann's Hermits ș.a. O defulare de British Beat cu ramificații transoceanice cum probabil nu a mai cunoscut epoca până în acel moment. Arena Wembley este plină cu zece mii de tineri plătitori ce par degustători rafinați, cu reacții energice, dar cumva grațioase totodată, departe de a înghiți orice îi oferă organizatorii, chiar huiduind un *„emcee"* prea măscărici – pe faimosul Jimmy Saville, abia votat disk jockey-ul anului tocmai de către cei care îi sancționau acum în fața camerelor glumele deplasate (printre altele, unul dintre amfitrionii celebrei emisiuni tv muzicale britanice „Top Of The Pops", difuzată pe BBC între 1964-2006). Dintre toți cei care au cântat acolo, ne atrage în special atenția o trupă pe atunci abia afirmată: Them, niște nord-irlandezi din Belfast al căror solist vocal, Van Morrison pe nume, încă nu devenise superstar. Ei ne oferă, probabil, prima piesă de acid rock pur din memoria colectivă a marilor concerte, dovedindu-se a fi la acest seducător capitol cu un pas înaintea celorlalte nume de pe afiș (ca Beatles și Rolling Stones – plutind pe moment în stratosfera pop). Piesa interpretată de ei, „Here Comes The Night", face pur și simplu istorie a muzicii rock, chiar dacă una acum uitată, făcându-ne să dăm mai înapoi în timp emergența genului respectiv și să-i contestăm exclusivitatea stateunitensă tip San Francisco Sound[493], general acceptată. Grupul Them s-au înființat în Belfast aprilie 1964 și

[493] Vezi 3.5.

s-au despărțit în 1972, iar în SUA au fost primiți ca parte a fenomenului The British Invasion. În încheiere, câteva cuvinte și despre Wembley arena, aflată lângă Stadionul Wembley: pe atunci se numea Empire Pool Wembley, de-a lungul timpului a suferit diverse reconstrucții, găzduiește mari concerte încă din 1934 – anul inaugurării, în Anii '60 câteva dintre NME Poll Winners' Concerts s-au ținut acolo.

Vizionând nostalgic emisiunea tip concert film „NME Poll Winners' Concert 1965", difuzată doar la televiziune în direct pe 11 aprilie, avem odată în plus modelul-rețetă al marilor aglomerații tv de superstaruri pe care l-au folosit producătorii americani ca sursă de inspirație pentru cele două titluri ale lor menționate mai sus. Prima înregistrare pentru televiziune a galei britanice *NME* fusese făcută în primăvara anului precedent, 1964, iar cea al lui „T.A.M.I. Show", abia în toamna aceluiași. Așa că, sorgintea genului *tv special* aplicat în rock, cu siguranță aici trebuie căutată, în Albion. Dacă americanii împrumută în lung-metrajele lor estetica tv genuină a britanicilor, alcătuind un amalgam eteroclit decis de bunul plac al producătorilor (și, de ce nu, de propriile lor preferințe în materie), Albionul nu face rabat la filtrele selecției exclusive, pure, puriste chiar, a *baby boomers*-ilor autohtoni – selecția fiind cea a publicului care dădea topurile săptămânale. Poate de aceea ei, britanicii, vindeau la un singur concert de peste trei ori mai multe bilete decât împărțeau gratuit americanii. Care, însă, adunau, la rându-le, banii pentru producători din rețelele lor de distribuție cinematografică – ceea ce nu se întâmpla pe Bătrânul Continent.

## 8.2 SOARE ÎN *Mid Sixties*: „The Beatles at Shea Stadium"

În vara lui 1965, fenomenul Beatlemania era la apogeu și The Beatles plecaseră în cel de-al doilea lor turneu *coast-to-coast* prin SUA, în care promotorul american Sid Bernstein (a nu fi confundat cu Sid Bernstein din Anglia, fondatorul Granada TV[494]) pregătea experiențe manageriale insolite – cum ar fi, primul concert pe un stadion din istoria muzicii în general și a celei rock în special. Dacă azi asemenea evenimente sunt la ordinea zilei, în Mid Sixties nimeni nu credea că așa ceva poate și trebuie a fi încercat, muzica rock fiind legată cu solide odgoane de ideea de sală de concerte, oricât de mare va fi fost aceea, uneori chiar *all'aperto* (așa ca la Newport Folk Festival). Dar să-i pui pe unii să cânte pe un stadion, adică într-un spațiu până atunci străin și chiar ostil ideii de artă, apărea ca ceva aberant, dacă nu cumva de-a dreptul ca un sacrilegiu! Deși unii spun că, pe 20 noiembrie 1964, Marianne Faithful fusese ea prima din lume ce cântase rock pe un stadion, chiar pe Wembley[495], dar nu există însă informații disponibile despre acest presupus concert (lista cântecelor etc.), iar menționarea sa este de dată recentă. A ținut vreun concert, a cântat înainte de vreun meci?... Primul concert rock bine documentat de pe Wembley rămâne cel din 1969 – Yes cu Status Quo și The Nice în deschidere.

Bernstein va introduce data de 15 august 1965 în analele muzicii rock organizând un concert antologic pe arena de baseball Shea Stadium din New York, parte integrantă din ansamblul

494 Vezi 8.5, 9.4.

495

construit pentru World's Fair din 1964 în proximitățile cartierului Queens, devenit de atunci sediu al echipei de baseball The New York Mets. Îi avea pe Beatles cap de afiș, cu nume din sfera Motown cântând în deschidere, în fața a peste 55.000 de spectatori, într-un eveniment devastator ca showbiz și fulminant ca încasări. Și viziunile lui Bernstein nu se vor opri aici, căci a mai fost și primul care a organizat concerte rock în consacratele săli Carnegie Hall și Madison Square Garden din New York (aceasta una, sală polivalentă). I-a reprezentat pe Chuck Berry și Elvis Presley. Cu toate că aparținea unei generații anterioare, a fost o figură marcantă a fenomenului The British Invasion, a trecut peste ocean trupe de marcă din Regatul Unit pe care le-a impus publicului American. Vezi despre el documentarul din 2010 „Sid Bernstein Presents..." din 2010, produs și regizat de Jason Ressler și Evan Strome.

Noi căi au fost atunci larg deschise în acel august '65. Realizatorul tv Ed Sullivan s-a repezit să producă un film documentar pentru formatul agreat de televiziune (50 minute), încredințându-i operatorului Andrew Laszlo, plecat de mult din Ungaria sa natală invadată de Armata Roșie. Deja filmase „Un cartof, doi cartofi" regizat de Larry Peerce, va fi un operator prolific atât de televiziune, cât și de cinema (unde va semna în timp titluri de răsunet ca „Rambo 1"). Aici va organiza numeroasa echipă de cameramani, după unele surse în număr de 12, după altele 14 – contradicție între articole diferite de pe Wikipedia; IMDb tace (îl indică doar pe Laszlo). Erau anii acțiunilor în premieră mondială.

Ieșit la public (pe BBC) pe 1 martie 1966, „The Beatles At Shea Stadium" este primul rockumentar din lume care inserează în montaj secvențe de pregătire din jurul concertului propriu-zis, devansând astfel „Festival" al lui Murray Lerner (vezi 7.1) și

„Dont Look Back" al lui D.A. Pennebaker (vezi 5.1), ambele cu premiera în 1967. Secvențe urmărite cu interes de acela care a ordonat materialul filmat ciné-vérité – probabil, Laszlo însuși. Pentru că, în mod regretabil, producția nu are regizor – și asta, totuși, se simte. Îi vedem pe „The Fab Four" în secvențe imaginate în premieră mondială, ca aceea în care sunt aduși cu elicopterul din Manhattan la stadionul din Parcul Flushing Meadows (acolo unde s-a construit World Fair 1964 spre care porniseră în voiaj Merry Pranksters[496]), îi însoțim prin cotloanele interiorului stadionului în mijlocul căruia se pregăteau să cânte, îi vedem în cabine concentrându-se pentru ieşirea la public, parcurgem în vehicule căile rutiere de acces spre locație „inhalând" peisajul stradal new-yorkez (cel în eternă schimbare) așa cum arăta el în 1965. Andrew Laszlo intuiește bine momentul și chiar anticipează metode ulterioare de cinema. Vedem, pentru prima dată, fani cuprinși de demență luând cu asalt gardurile de protecție și hăituiți de numeroșii polițiști, urmărim fete isterizate care agită pancarde cu numele, fac crize și crizulițe, leșină, sunt purtate pe umeri de cei de lângă ele – asta se mai văzuse la televiziune, într-o mai mică măsură și în special pe la actualități, de pildă la concertele lui Elvis Presley.

Planurile panoramice sunt abil mânuite de Andrew Laszlo și echipa sa, care speculează artistic aspectul suprarealist al ansamblului de concert dat de arhitectura specifică unui stadion de baseball și de faptul că publicul a umplut până la refuz doar gradenele, accesul de gazon fiind interzis – având astfel o scenă parcă plutind pe iarbă în mijlocul unei ciudate elipse gigantești, departe de oameni. Dar, totul la acest capitol rămâne, din nefericire, abia schițat, adică insuficient speculat. Ca și inovația de

[496] Vezi 1.5.

montaj (de atunci) pentru rockumentare a ecranului compus. Care, însă, e posibil să fi fost adăugată într-o versiune ulterioară, asimilându-se peste câțiva ani Metoda Scorsese-Schoonmaker – de multe ori, montajele inițiale au fost modificate ulterior de producători, de pildă pentru editarea de mai târziu pe dvd. Nu putem fi siguri cum arăta versiunea din 1965 – putem doar bănui că nu avea ecran compus, televiziunea acelor ani nu cerea așa ceva, ar fi fost greu de urmărit pe acele tuburi cinescopice de atunci în format 4:3. Oricum, o versiune cinematografică standard de 90 minute (filmul e un mediu-metraj tv de 48 minute) și un regizor pe măsura provocării ar fi fost soluția ideală, foarte la îndemână. Dar, tributari intereselor imediate, producători fără viziune (în speță, Ed Sullivan) ratează ocazia unui titlu care să schimbe istoria filmului documentar, așa cum evenimentul-subiect a schimbat în mod categoric istoria muzicii pop.

Alături de filmările care au fost la doar un pas de a face istorie (și care, cu certitudine, anunță marile opere de gen care vor urma în SUA nu peste mult timp), avem surpriza să descoperim în acest concert Beatles spiritul Erei Psihedelice deja demarată în sufletele protagoniștilor – și care o impun energic celor din jur. Cântecele sunt aceleași care se cățăraseră cu toatele în vârful topurilor de pe mapamond (și pe care le clama imperativ publicul) dar muzica e deja alta, mai exact spus, cântată altfel, pentru că alteritatea indusă de evoluția ultra-rapidă proprie decadei începe să-și intre în drepturi. Statutul de „vârf de lance" al contraculturii Anilor Șaizeci atribuit peste ani celei mai celebre trupe rock a lumii ne apare aici evident. Mai mult, euforia creată de Beatles și care reverberează în zecile de mii de tineri din preajmă contaminează parcă și pe ceilalți artiști participanți. Care, și ei aproape toți, există sub semnul noii stări devoratoare de spirit. Deși uitați

azi, ca Brenda Holloway (cântăreață de soul din sfera Motown, zisă și Motown Sound), King Curtis (un mare artist cu destin nefericit, asasinat în 1971), englezii pop rock Sounds Incorporated etc., ei contină să pulseze îndepărtat în filmul concertului și, la rândul lor, ar fi meritat cu prisosință o viziune regizorală generoasă și o durată pe măsură. În special pentru că asistăm, în momentele lor de grație, printre altele, la emergența idiomului psychedelic soul. Să nu uităm că suntem abia în 1965. Mai exact, pe 15 august. Din rockumentar au fost excluși The Young Rasclas (ulterior, The Rascals) și Cannibal & The Headhunters.

Fiind o acțiune în premieră, nimeni nu știa cu exactitate ce se va întâmpla pe stadion și nimeni nu a avut cum să dozeze efortul. Sunetul a fost astfel mult prea puternic, pe deasupra dublat de urletele apocaliptice ale uriașei asistențe excitate la culme de ipostaza insolită în care se afla – așa că, nimeni nu se mai putea înțelege cu nimeni. Îi vedem de polițiști apăsându-şi urechile cu palmele, pe fani urlând ca apucații, pe cei patru de pe scenă renunțând să încerce să se mai înțeleagă unii cu alții și cântând fiecare independent, sperând că totul va ieși bine până la capăt. Ringo Starr descrie starea de spirit specială a momentului în „The Beatles Anthology" (o antologie-unicat multimedia despre anii existenței formației): *„Screaming had become the thing to do"*, au fost cuvintele sale. Asta a generat un efect neașteptat și cu totul insolit. Nemulțumiți de coloana sonoră plină de bruiaje de tot felul (cum altfel?), The Beatles intră ulterior în studio și dublează pur și simplu filmările, dar – atenție! – străduindu-se să fie sincron cu cadrele deja filmate și să reitereze cât mai fidel încărcătura specială a momentului. Asta, pe 5 ianuarie 1966, la studiourile CTS din Londra, unde au înregistrat post-sincronul, fapt care a întârziat ieșirea la public a producției – producător

fiindu-le eternul lor George Martin. Avem de-a face cu o recreare în tihnă a unui mare moment din Psychedelia, transfigurat prin sensibilitatea artistică a celor care l-au generat inițial. Nu le-a ieșit întru totul, pentru una din piese au folosit înregistrarea din concertul următor (piesa „Twist And Shout" a fost dublată de înregistrarea din concertul de la Hollywood Bowl din Los Angeles[497]), pentru o alta vesiunea a fost modificată în studio față de cea de pe discul single („Act Naturally", înregistrarea din studio a suferit o modificare a tempoului pentru sincronizarea – relativă – cu buzele cântăreților de la filmarea de pe stadion), dar, dincolo de aceste „trișuri", acțiunea de reconstruire post factum a trăirii intense din timpul primului concert din lume ținut pe un stadion și a relației cu uriașa și debordanta audiență de acolo rămâne un demers salutar, marcând la rândul său o premieră mondială în materie de post-producție – iarăși, ceva ce nimeni nu și-ar fi putut imagina mai înainte.

Nu putem decât regreta că viziunile revoluționare ale lui Sid Bernstein nu au întâlnit talentul unui D.A. Pennebaker, de pildă, sau al altui maestru direct cinema. Probabil că producătorul Ed Sullivan, tributar televiziunii convenționale și mulțumindu-se astfel cu puțin, nu avea cum fi un asemenea catalizator. Și, poate că așteptăm prea mult de la el. Dar momentul în care el, ca amfitrion al evenimentului, îi introduce audienței pe cei patru Beatles rămâne unul antologic: „*Now, ladies and gentlemen, honored by their country, decorated by their Queen, and loved here in America, here are The Beatles!*"

---

[497] The Beatles au cântat de două ori în amfiteatrul Hollywood Bowl din Los Angeles, pe 23 august 1964 și în zilele de 29-30 august 1965 (de unde s-a luat piesa pentru dublaj). Albumul live „The Beatles at The Hollywood Bowl" editat în 1977 (reeditat în 2015 cu titlul „The Beatles Live At The Hollywood Bowl") și inclus în discografia originală conține înregistrări din ambii ani.

„La Stadionul Shea am văzut vârful muntelui", va declara peste câțiva ani John Lennon, într-o convorbire din 1971 cu Sid Bernstein la New York, în pauza unui concert la Carnegie Hall: *„You know, Sid, that concert in 1965 at Shea Stadium ... I saw the top of the mountain on that unforgettable night. I looked at him for a moment and thought to myself what a truly unbelievable night that had been."* La care, Bernstein ar fi replicat: *„I know what you mean, John. I saw the top of the mountain, too."*[498]

Epilog: După o existență de doar puțin peste patru decenii în care a redefinit Parcul Flushing Meadows și viețile celor din cartierul newyorkez Queens, multifuncționalul Shea Sadium a fost demolat. Concertul lui Billy Joel a fost ultimul eveniment înainte de buldozere, pe 16-17 iulie 2008, în fața unei audiențe de 110.000. Un oarecare Peter Flynn a fost toată viața lui îngrijitor pe acel stadion și cel ce, după concertul de autentică și timpurie legendă psihedelică din 15 august 1965, a reușit cu greu să-i scoată pe Beatles pe o intrare laterală, „departe de mulțimea dezlănțuită". Iar atunci, la final, în iulie 2008, tot el, bătrân, l-a condus pe scenă pe aceeași intrare pe Sir Paul McCartney, care a ținut să participe la priveghiul stadionului, cel rămas atât de drag Celor Patru Beatles. Vezi documentarul „The Last Play at Shea" din 2010, scris de Mark Monroe și regizat de Paul Crowder și John Small despre istoria stadionului și concertul de adio (acesta filmat de Small). Paul a cântat atunci „I Saw Her Standing There" și „Let It Be", împreună cu ceilalți muzicieni invitați. John Lennon și George Harrison erau deja în Veșnicele Plaiuri ale Vânătoarei.

---

[498] https://ultimateclassicrock.com/beatles-shea-stadium/, https://quotefancy.com/john-lennon-quotes.

## 8.3 O FANTEZIE MARCA MICK JAGGER: „The Rolling Stones Rock'n'Roll Circus"

„Pentru un scurt moment, se părea că rock'n'roll-ul va moşteni Pământul." Sunt cuvinte scrise pe primul cadru al genericului de început al poate celei mai eclatante ratări filmice din Psychedelia. Iată fragmentul întreg, merită citat:

> *„«The Rock and Roll Circus» captures the delirious optimism of an era. Depending on your point of view, it was either the high point in the history of the cosmos, or a period of mass hallucination, or both. But call it what you will, for a brief moment it seemed that rock'n' roll would inherit the earth".*

Textul genericului este semnat de David Dalton, biograful lui Marianne Faithful, iubita de moment a lui Mick Jagger, una dintre protagoniste.

Totul a demarat cu tânjirea lui Mick Jagger după „altceva", după o schimbare, după – de ce nu? – o revoluţie în arta (şi tehnica) spectacolului rock, care, spre finele lui 1968, părea prins în propriile sale clişee, în propriile sale mecanisme deja gripate. Suntem încă înainte de Marile Festivaluri, cele care vor schimba totul – dar suntem în The Swinging London şi în plină subcultură britanică mod. De fapt, se intenţiona o promovare a noului album Stones „Beggar's Banquet", dincolo de concerte şi obişnuitele conferinţe de presă – tocmai fusese lansat cu câteva zile mai devreme, pe 6 decembrie.

Michael Lindsay-Hogg făcuse deja două videoclipuri cu Stones şi avea şi alte colaborări tv. El a fost alesul, cel de la care se aştepta contopirea a două lumi până atunci paralele într-un tot unitar: circul şi muzica rock. Aşezat la o masă, în căutare

de idei, regizorul ar fi desenat un cerc pe o hârtie, după care a realizat că a început să mediteze fără să vrea în fața imaginii. Așa s-ar fi născut ideea unei arene în care un concert rock să se contopească cu străvechiul spectacol de circ într-un melanj subliminal, psihedelic, subconștiental, poate chiar – de ce nu? – unul metafizic, cu tentacule întinse dincolo de cadrul realității. Ideea de circ în chip de creuzet al formelor artistice și existențelor umane fusese „testată" odată cu coperta albumului The Beatles „Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band" în vara lui 1967 și fusese reiterată de aceiași (fie și aproximativ) în „Magical Mistery Tour", album și film muzical ieșite la finele aceluiași 1967. Sămânța a căzut într-un teren fertil, iar rezultatul final poartă numele „The Rolling Stones Rock'n'Roll Circus" – destinat inițial difuzării BBC, producție ce reunește pe lângă amfitrioni supernume ca The Who, Jethro Tull (abia înființați, în același an 1968), John Lennon, Yoko Ono (relația ei cu John abia demarase și ideea de Plastic Ono Band[499] nu prinsese contur), Eric Clapton, Taj Mahal etc. într-un moment de grație din The Swingin' London. Probabil, un ciob spart din oglinda scăpată de diavolul lui Andersen și ajuns în ochiul aceluiași Mick Jagger a făcut ca proiectul să sucombe în cele din urmă, privându-și propria eră de un moment de vârf, doar pentru a renaște tardiv, post factum, în anul de grație 1996.

S-a construit așadar, la ideea lui Lindsay-Hogg, o arenă de circ sub un cort familiar tuturor și ușor recognoscibil, s-au umplut gradenele acestuia cu asistență înveșmântată în galben și portocaliu, s-au angajat circari autentici care să intersecteze cu evoluțiile lor piesele rockerilor (introduși de fiecare dată de cei de la Stones, superb îmbrăcați, costumele lor sunt o minune!), s-a imaginat până și o maiestuoasă paradă de deschidere cu orchestră

[499] Vezi 8.9.

mare cu multe alămuri ș.c.l. – aidoma celor din spectacolele de circ autentice. O defulare imagistică în trombă, sub semnul ineditului. Operator va fi tânăra speranță (pe atunci) Anthony B. Richmond. Dar, finalmente, contopirea planurilor parcă-parcă nu se produce totuși, eforturile în acest sens rămân meritorii, dar oarecum în zadar, circarii sunt cumva pe mâna stângă iar rockerii pe a' dreaptă – planurile rămân paralele, nu reușesc să se intersecteze. Poate și pentru că doar amfitrionii au fost incluși scenografic în concepția spectacolului, ceilalți rockeri venind cu costumații proprii, din altă lume. Arena de circ rămâne o simplă scenă insolită pentru staruri ale muzicii rock care finalmente nu se contopesc însă cu ideea, așa cum fusese premisa. Dar... *„The clowns and the Rolling Stones got along very well"*, va declara peste mulți ani regizorul[500].

Muzica rămâne astăzi cel mai interesant lucru din producția cu destin ingrat. Pentru început, vedem trupa Jethro Tull în singurul document în care îl apare în componență Toni Iommy – chitaristul trupei Black Sabbath, care-l înlocuise pentru eveniment, la solicitarea expresă a lui Ian Anderson, pe Jim Abrahams, inițial, liderul trupei, despărțit de colegii de la Jethro Tull după primul lor album. Anderson îi va succeda și va contopi în timp cele două nume – al său și al formației de prog rock, cu care va sfârși prin a se identifica. (Martin Barre, chitaristul de lungă durată, se va alătura trupei odată cu al doilea album, rockumentarul pică între cele două LP-uri.) Înțelegem nu numai că avem de-a face cu un alt fel de spectacol, ci totodată și cu un alt fel de muzică rock – genul prog insinuându-se deja în folk rockul și blues rockul celor din jurul lui Anderson. Cântecul lor „A Song For Jeffrey", piesă

[500] https://www.latimes.com/entertainment/music/la-et-ms-rolling-stones-circus-20190319-story.html – material de presă *Los Angeles Times* din care aflăm și că versiunea primară din 1968 fusese lăsată neterminată.

de rezistență din albumul lor de debut, este însă, din nefericire, dublat cu versiunea din studio – Jethro Tull făcând playback din criză de timp. Într-adevăr, filmările au început la ora 2 PM pe 11 decembrie și s-au sfârșit abia în dimineața zilei următoare, la ora 5 AM, presărate cu nenumărate accidente tehnice care au diminuat mult valoarea înregistrărilor, storcând ca pe lămâi atât pe amfitrionii care trebuiau să rămână în priză (în special Mick, cel cu ideea), cât și pe cei din audiență. Poate pentru că au cântat la început (după playbackul celor de la Tull), The Who păreau foarte proaspeți, tocmai terminaseră un turneul lung și erau perfect rodați, microfoanele nu le-au „căzut" în timpul filmării (ca celorlalți), momentul lor a fost impecabil și chiar l-au inclus în filmul lor documentar din 1979 „The Kids Are All Right" – un biopic în regia lui Jeff Stein. (Au fost singurele secvențe ieșite la public din „Rock'N'Roll Circus" înainte de 1996.)

Prima mare surpriză vine de la apariția lui John Lennon, introdus de Mick Jagger sub numele de Winston Legthigh („*leg*" = „picior", „*thigh*" = „coapsă"). Într-o discuție aparte, într-un colț, doar ei doi într-o improvizație noptatecă și obosită în fața unei farfurii cu bețe chinezești – ceea ce ne face să credem că ori nu se prea luau în serios, ori voiau să se calmeze într-un aparteu comic, unic în film. Poate e un moment înregistrat într-un soi de *making of* spontan – de ce nu, într-una din nenumăratele întreruperi în care tehnicienii știm că se căzneau să repare ba o cameră, ba o cale de sunet... Lennon apare aici pentru prima dată în cariera lui fără Beatles, cu o trupă „de unică folosință" pe care a intitulat-o The Dirty Mac și care-i avea în componența spontană, alături de el la chitară armonie, pe Eric Clapton la chitară solo, Mitch Mitchell la tobe (de la Jimi Hendrix Experience) și un surprinzător și excelent basist de ocazie în persoana lui Keith

Richards, „împrumutat" în mod neașteptat de la amfitrionii înșiși. Versiunea live a piesei Beatles „Yer Blues" le iese magnific, „cu Lennon bocindu-și mizeria, în timp ce notele lui Richards și Clapton se înclină până aproape că-și dau duhul"[501].

Urmează imediat a doua mare surpriză: prima apariție a lui Yoko Ono alături de Lennon, alături de cei de la Dirty Mac și de violonistul de talie mondială Ivry Gitlis – care, iată, negustează la modul incredibil marile filarmonici ale planetei pentru fantázia circărească a lui Mick Jagger. Piesa ei (?) se cheamă „Whole Lotta Yoko" și introduce pentru prima dată în ecuație celebrele „vocalize" de extracție japoneză, ca o neliniștită reflexie muzicală cognoscibilă a unei agitate lumi de dincolo de cognoscibil, împletite cumva „cu pistolul la tâmplă" cu armoniile rockului „clasic". Aportul violonistului israelian care improvizează liber alături de micuța japoneză (ce apăruse dintr-un sac negru, cum altfel?) este compromis de microfonul care i se strică peste puțin timp de la debutul piesei (instrumentul său abia dacă mai poate fi auzit, captat slab de cel al solistei vocale lângă care stătea), făcându-ne să regretăm amarnic inexplicabilele hibe tehnice absolut amatoricești care au compromis filmul și au contribuit masiv la „poprirea" acestuia. Cu toate acestea, momentul muzical-visceral al controversatei iubite de ultim moment a lui John reușește să fie într-adevăr ceva nemaivăzut, ceva cu totul ieșit din comun, revelând noi universuri cu adevărat psihedelice, anunțând (poate în premieră!) mareea prog rock a deceniului următor în proiecție de-a dreptul armageddonică:

---

[501] David Brusie – http://www.tinymixtapes.com/delorean/rolling-stones-rolling-stones-rock-and-roll-circus. *„The song sounds exactly like you'd imagine, with Lennon wailing his misery while Richards' and Clapton's notes bend within an inch of their lives."*

„E urletul a un milion de prepuțuri retezate cu foarfecele în timp ce craniile copiilor loviți de cancer sunt măcinate și preschimbate în hrană"[502].

Revenind la ieșirea din saci, în „Sweet Toronto" din 1969[503] Yoko va ieși pe scenă dintr-unul alb, apropo de ideea de *„bagism"* („*bag*" = „sac") – concept pe care John și Yoko au încercat să-l impună la modul donchișotesc. Aici e prima tentativă (ratată, ca toate celelate) de lansare a ideii lor cam infantile, ce va fi făcută publică abia într-o conferință de presă din Viena pe 31 martie 1969: dacă băgăm oamenii în saci și le auzim doar vocile, nu le mai putem vedea culoarea pielii și astfel rasismul dispare de pe planetă.

Vioara lui Gitlis nu a fost singurul accident – nici instrumentul lui Brian Jones nu se aude, în tocmai ultima înregistrare a chitaristului de la Stones într-un concert, în care el părea curat *stoned*[504]. Cu excepția chitării slide din piesa „Parachute Woman", captată pe altă cale de sunet. (Brian Jones, un mare talent, va fi curând concediat de la Rolling Stones, trupă pe care el o înființase, pe 8 iunie 1969 datorită abuzului de drog și alcool și va muri înecat în propria piscină puțin mai târziu, pe 3 iulie, la 27 de ani.) Amfitrionii își rezervă partea leului – adică, ultima jumătate a filmului, într-o suită pe care și-ar fi dorit-o antologică, dar epuizarea fizică și psihică după orele de stress și nervi și-au pus pecetea pe evoluția lor mai degrabă modestă, împreunată cu aceleași păcătoase incidente tehnice în lanț care au corodat totul. Vizionând materialul brut și comparându-și evoluția cu înregistrarea The Who, Rolling Stones decid, cu moartea în

---

[502] Russ Fischer – http://www.chud.com/14217/stones-on-film-the-rolling-stones-rock-and-roll-circus-19681996/. *„And then there's Yoko, who...wails. It's the scream of a million foreskins being snipped while the skulls of cancer-stricken children are ground into meal. I dare you to listen".*

[503] Vezi 8.9.

[504] Drogat.

suflet, oprirea de la difuzare a filmului la care Mick Jagger ținuse atât de mult și care ar fi putut schimba multe în eră – se năruie astfel castelul său clădit din funambulești cărți de joc. Bobinele originale se vor rătăci în timp și se vor pierde, o legendă urbană spunându-ne că o copie a materialului brut a fost recuperată din seiful filmic al celor de la The Who în 1989 – an în care începe efectiv post-producția în SUA și Regatul Unit (conform genericului de final). A fost coordonată de patru producători, finalizată abia în 1996 și servită până la urmă publicului doar ca o nostalgică restituire exotică. DVD-ul a fost dublat tot atunci de un CD cu lista pieselor care alcătuiesc coloana sonoră. Materialul brut ajunsese în acel seif pentru producția rockumentarului sus-menționat „The Kids Are All Right", cei care ar fi descoperit bobinele ar fi fost tandemul Michael Gochanour – regizor și Robin Klein – producător. Sunt cei doi care au finalizat producția așa cum o vedem azi, cu premiera oficială pe 12 octombrie 1996 la NYFF (New York Film Festival) și ieșită la public pe 2 aprilie 1997 în Regatul Unit. Cu 29 de ani de întârziere. Deși s-ar fi vrut mai degrabă un film artistic, „The Rolling Stones Rock'N'Roll Circus" rămâne, totuși, un bizarissim film de concert și un rockumentar de gradul doi.

## 8.4 DISOLUȚIA UNEI LEGENDE ROCK ÎN CARNE ȘI OASE: „Farewell Concert"

Istoricii muzicii rock sunt unanimi în afirmația că primul supergrup al formulei *power trio* a fost Cream, amestecând white blues, acid rock și hard rock – apariție britanică salutară a anului 1966, devansând Jimi Hendrix Experience. Un *power trio* era o formație rock alcătuită doar din chitară solo și secție ritmică – tobe și bass, fără solist vocal aparte, cu solistica făcută de unul

din cei trei. Astfel, Ginger Baker la tobe, Jack Bruce la bas și Eric Clapton la chitară au cucerit subit ambele maluri ale Atlanticului, au avut o suită de patru albume de studio extrem de bine primite[505] (între care primul dublu LP din lume care a obținut discul de platină, „Wheels On Fire", 1968) dar în iulie '68, la doar doi ani și ceva după formare, își anunțau desființarea și turneul de adio prin SUA, ca și cele două concerte finale din Londra de la Royal Albert Hall (25 și 26 noiembrie). Când, în schimbul sumei de una liră sterlină (prețul a fost tipărit chiar pe afișul unic al concertelor), fanii din Albionul în care erau atât de îndrăgiți aveau să-i mai poată vedea o dată împreună, ultima. Ginger Baker era londonez de obârșie (vezi și 11.6), Eric Clapton englez din comitatul Surrey iar Jack Bruce scoțian din Central Lowlands (vezi 10.5). Disensiunile ireconciliabile dintre Ginger și Jack pe de o parte, dintre Eric și ceilalți doi pe de alta au sfârșit prin a pune punct final colaborării lor adesea furtunoase dar care, într-un timp scurt, a rescris scurta (pe atunci) istorie a muzicii rock, punând-o în pagină altfel decât fusese și consacrând definitiv ideea de *power trio*. Ginger și Jack erau „la cuțite" (la propriu!) încă de la colaborarea lor în trupa Graham Bond Organisation, în 1963[506]. Își sabotau unul altuia instrumentele, se luau la ceartă și chiar la bătaie pe scenă. S-au certat pe scenă în fața publicului până și la concertele de reunire temporară din 2005 – vezi interviul de atunci al lui Jay Bulger cu Ginger Baker luat la reședința acestuia din Africa de Sud, în care toboșarul declară despre Jack Bruce, care locuia în continuare la Londra: „Azi, coexistăm în mod fericit în continente diferite. Cu

[505] În anii de după desființare vor mai apărea alte două cu înregistrări live care le completează discografia originală. Iar alte două vor apărea peste decenii, unul cu material de arhivă și altul al concertului reunirii ocazionale din 2005, tot la Royal Albert Hall.

[506] Ginger Baker l-a amenințat pe scenă pe Jack Bruce cu un cuțit.

toate că, vreu să-l rog să se mute. E încă puțintel prea aproape de mine..."[507]. Eric i l-a impus pe Jack la bas lui Ginger, care a fost cel ce avusese în 1966 ideea înființării unei trupe rock „altfel" – și animozitatea endemică dintre cei doi a rămas, foarte probabil, absolut unică în rockul de top.

Concertele de adio din noiembrie s-au ținut, ambele, cu casa închisă. Managerul și organizatorul trupei Cream, Robert Stigwood[508], decide să facă un film al concertului, Tony Palmer este desemnat regizor (alături de mult mai modestul Sandy Oliveri). Lui Palmer tocmai i se difuzase „All My Loving"[509] în cadrul emisiunii tv de superclasă „Omnibus", ceea ce l-a făcut celebru peste noapte în universul rock (cel puțin, acela din regatul Unit). Tony Palmer a fost un colaborator de lungă durată al acestei emisiuni.

Aceeași emisiune va difuza și noua producție de 84 minute „Farewell Concert", Pe 9 ianuarie 1969, cu titluri alternative: „Cream's Farewell Concert" sau „Cream Farewell Concert". Pentru care o regie altminteri modestă și departe de valoarea evenimentului nu operează decât cu două componente: înregistrările din concert și câte un interviu cu fiecare din cei trei interpreți, unanim considerați în acel moment ca fiind printre cei mai buni din lume la instrumentele respective. Care, în amplele secvențe dedicate lor, vorbesc exclusiv despre cum cântă ei muzica rock și despre nimic altceva – nici vorbă aici de „revoluție", Vietnam, free sex, LSD ori „ceva de genu'...". Nu ni se spune nimic în film nici despre formațiile excelente care au

---

[507] http://www.independent.ie/entertainment/music/ginger-baker-the-devil-looks-after-his-own-1879629.html. (material de presă *The Independent*). Cuvintele sunt rostite de Ginger și în rockumentarul „Beware Of Mr. Baker" din 2012.

[508] Viitor manager al lui Eric Clapton, al trupei Bee Gees (erau australieni și ei și Stigwood), producător al unor show-uri muzicale rock precum „Jesus Christ Superstar" sau „Hair", mai târziu al filmului „Saturday Night Fever" etc.

[509] Vezi 10.3.

cântat în deschidere, nou-înființații campioni prog rock englez Yes și trupa irlandeză Taste în formula primară – un alt *power trio* cu tânărul Rory Gallagher la chitară. Ginger și Eric chiar și exemplifică modul în care au schimbat ceea ce se cânta până la ei, îmboldiți de interlocutor (probabil Palmer însuși). Iar Jack este hărțuit cu întrebări despre efectul decibelilor în exces – căci el a fost acela care a impus în concerte sunetul extrem de puternic, adoptat ulterior de toți ceilalți rockeri. Și povestește cum, înainte să renunțe de foarte tânăr la o carieră probabil mediocră în muzica simfonică pentru care fusese pregătit („violoncelist în al patrulea rând al orchestrei", cum singur se exprimă în film) i-au trebuit doi ani să-și schimbe reflexele pentru a cânta la bas. Inițial, bas dublu acustic (contrabas). Mai apoi, bas electric. După Cream, va deveni și chitarist solo ultraperformant (vezi 8.6), fără să renunțe vreodată la bas.

Din păcate, atât priza de sunet din Royal Albert Hall cât și decupajul regizoral al lui Tony Palmer lasă mult de dorit – adică, exact acele două lucruri care trebuiau să funcționeze perfect. Mai mult, prestația Cream a fost una mediocră (pentru standardele lor) și sancționată chiar de membrii trupei: „Cream a fost atât de mult mai mult decât atunci...", va spune mai târziu Ginger Baker despre concertele de adio din Londra[510]. Mult așteptatul film este, din nefericire, o reflexie palidă (chiar morbidă, pe alocuri) a unui moment-cheie al muzicii rock. A provocat dezamăgire în epocă și a fost sancționat drastic pe forumuri de devoratorii de rockumentare. Să le dăm cuvântul câtorva, chiar dacă au rămas anonimi. Unul, pe Amazon (comentarii la dvd-ul filmului comercializat pe site):

[510] http://en.wikipedia.org/wiki/Cream's_Farewell_Concert, citând un interviu despre acele concerte filmate (fără indicarea sursei).

„Cred că toată lumea, de la regizor la cameră și la sunet, trebuie să fi fost teribil de drogați. Dacă vrei să vezi un film despre cicatricile de la acneea de pe fața lui Jack Bruce cu straturi de spermă psych-ay-dellikă inundând cadrul și să auzi aproape inascultabile sunete îngălate în background, atunci filmul acesta e pentru tine."

Anonymus blamează efectele de solarizare a unor cadre, forțându-se analogia cu tipicele viziuni induse de LSD, dar și calitatea lamentabilă a prizei de sunet. „Sau, poate vrei cumva să vezi camera transfocând față-spate pe nasul lui Clapton ori pe mișcările pedalei sale wah-wah." În continuare, Anonymus ne apare de-a dreptul revoltat:

„Am citit într-un interviu că Eric Clapton a fost atât de înfuriat atunci când a văzut această cârpăceală de film, încât s-a dus să-l caute pe Palmer. Nu pot decât să sper că l-a prins și că i-a tăbăcit zdravăn curul."[511]

Alt comentariu, tot anonim, pe un site rock al fanilor:

„Sunetul a fost remasterizat digital (pentru ediția pe DVD), dar partea audio tot nu rămâne altceva decât o mlaștină fonică bombastică (*turgid sonic sludge*). Partea video e încă și mai rea, regizorul Tony Palmer făcând laba cu camera (*jerking the camera around*) de parcă ăsta ar fi fost vreun episod din «NYPD Blue», supraimpresionând imaginea cu efecte psihedelice desuete care creează confuzie și furnizând mult prea multe prim-planuri cu dinții lui Bruce (și aproape niciun plan larg cu întreaga trupă)".[512]

„Forumistul" nostru tot anonim se înșală, din neatenție: Ginger Baker a fost cel ce avea dinții mari și strâmbi, nu Jack Bruce. Și, într-adevăr, avem în montaj mult pea multe gros-planuri cu ei (dinții). În fine, un alt cinefil, pe IMDb:

---

[511] Customer's Review pe Amazon despre DVD-ul concertului (comentariu retras între timp de pe site).

[512] https://www.rockfans.net/post/cream-whiteroom-live1968farewellconcert. Wikipedia citează comentariul fragmentar.

„Filmul conține tot ceea ce urăsc la filmele de concert sau așa-zisele music videos. În loc de un rar și valoros document al unuia dintre cele mai importante acte în istoria hard rock, nu primim decât un incoerent, fragmentar și de-a dreptul idiotic (*a disjointed, fragmentary, and frankly idiotic*) set de imagini în mișcare."[513]

Și exemplele pot continua. Dar, referitor la ultimul comentariu al cinefilului anonim de pe Rockfans.net, la care din nefericire mă văd obligat să subscriu, să nu uităm totuși că filmarea din 1968 este comparată de el cu estetica novatoare a serialului polițist din jurul anului 2000[514], cea ce l-ar putea face pe Tony Palmer un cvasi-vizionar. Asta, dacă lucrurile ar fi funcționat de-adevăratelea în rockumentarul său, în care tehnica decupajului regizoral nu este asimilată de cineastul depășit de situație, care face greșeli elementare. Se sancționează mai sus folosirea de supraimpresiuni cu așa-zisele *liquid light shows* peste prim-planurile celor trei, pentru a se imprima o tentă caracteristică Erei Psihedelice. Dar acestea nu fac, din păcate, decât să îngăleze, deoarece pentru ca asemenea cadre sensibile să reușească e nevoie de filmări speciale live, care aici însă au lipsit (au fost recreate în postproducție). Acest ecleraj caracteristic (azi desuet) devenise nelipsit în epocă din concertele cu pretenții, un dat al ei, motiv pentru care autorii îi dedică o explicație aparte – căci, da, filmul are și comentarii din off, citite de un prezentator-vedetă al BBC (Patrick Allen). Despre cum e cu muzica rock, cum e cu trupa Cream, apoi cum e cu luminile respective etc. Care comentarii își au și ele partea lor de vină, apropiind totul de derizoriu, de simpla emisiune tv de duzină, îndepărtându-ne de importanța și unicitatea momentului filmat. Mai apoi, avem regretabile greșeli

[513] https://www.imdb.com/title/tt0157490/reviews/?ref_=tt_ururv_sm.

[514] „NYPD Blue" a rulat între 1993-2005, fiind cel mai longeviv serial de 50 minute al canalului american ABC.

de racord, Palmer filmând ambele concerte din zile succesive, dar nefiind atent la detalii cum ar fi îmbrăcămintea schimbată a lui Ginger Baker în timpul unui solo de tobe montat din zile diferite, ori chitara lui Clapton care nu mai e cea de ieri, amalgamând filmările ca să „se scoată" la sincron, motiv pentru care imaginea, pe alocuri, „sare". Încă şi mai grav, în versiunea originală difuzată de BBC în 1968 erau incluse în montaj şi cadre filmate de Palmer însuşi din rândul întâi cu un aparat pe 16 mm (cu care se juca fix ca-n „NYPD Blue", ca un începător), diferenţa de calitate fiind notabilă faţă de cele şase camere BBC (patru statice şi două mobile, „din mână"). Aceste cadre (sancţionate de anonimul de mai sus) au fost însă înlăturate în versiunea editată pe dvd în 2005, cea accesibilă azi, dar regizorul e inserat totuşi în montaj „gâdilând" transfocatorul aparatului său de mici dimensiuni (16 mm), aşezat pe un scaun de lângă rampă.

Nedibacii operatori principali – să-i amintim, totuşi – au fost Willy Kurant şi Gabor Pogany.

În pofida carierei excepţionale de regizor de film documentar a lui Tony Palmer, întinsă pe mai multe decenii şi dedicată cu predilecţie muzicii, suntem puşi aici în faţa unui mare rateu al unui mare moment din Psychedelia. Din nefericire, nu va fi singurul al lui legat de rock.

Rockumentarul de gradul 1 a avut în timp mai multe versiuni diferite ca lungime, fie în difuzările tv de peste ani, fie pe editările VHS ori DVD. Film tv la origine, având durata standard de aproximativ 50 minute, difuzat în premieră pe 5 ianuarie 1969 tot în cadrul apreciatei şi aşteptatei emisiuni „Omnibus" a postului BBC 1 (cum fusese şi „All My Loving"), a fost transpus pe peliculă spre a fi proiectat şi în săli de cinema, cu material muzical în plus. Cu toate cele sancţionate drastic de fani, cu tot...

## 8.5 ROCK EVENTS ÎN HYDE PARK: „The Stones in the Park" și „Blind Faith London Hyde Park 7th June1969"

Syd Barrett, Nick Mason, Roger Waters, Richard Wright. Aceasta a fost componența originară a trupei The Pink Floyd. Și acesta a fost, de asemenea, parteneriatul care a dus la apariția companiei de management rock Blackhill Enterprises: The Pink Floyd împreună cu alți doi tineri. Fabuloasele concerte *free* din Hyde Park din anii 1968-1971 au fost imaginate și manageriate de ei, iar cei care au organizat peste ocean concertele libere din Central Park le-au împrumutat ideile. S-au dizolvat după eliminarea lui Syd Barrett din [The] Pink Floyd și înlocuirea sa cu David Gilmour. Oficial, pe 6 aprilie 1968, când Syd a fost, în sfârșit, anunțat de colegi. Eliminarea sa din trupă începuse însă mai devreme, datorită problemelor mentale dublate de consumul excesiv de droguri. Peter Jenner și Andrew King au ales în continuare impresarierea lui Syd, care părea că-și va dezvolta o carieră solo de succes (lucru ce nu s-a adeverit).

Sidney Lewis Bernstein, cunoscut ca Sid Bernstein, din 1969 înnobilat și devenit *sir*, a fost un cetățean britanic cu o existență demnă de un roman-fluviu având ca public-țintă pe devoratoarele de telenovele[515]. Născut în 1899, își abandonează studiile la 15 ani, în debutul Primului Război Mondial, fără a le mai relua vreodată. După care, împreună cu fratele său, încropește și dezvoltă un lanț de cinematografe în sudul Angliei, pe care îl va denumi Granada Theaters. Socialist convins, devine spion sovietic înainte de Al Doilea Război Mondial, cu toate

[515] A nu fi confundat cu Sid Bernstein cel din SUA – vezi 8.2.

că adună treptat o avere considerabilă în „sistemul capitalist". (Dosarul său MI5 a devenit public într-un articol publicat în revista *Times* din 8 martie 2010: „Baron Bernstein, creator of Granada TV, a Soviet Informer", de Jack Malvern.) A aparținut și structurilor de vârf ale masoneriei și a murit nonagenar în 1994. 2 noiembrie 1936 este considerată data de naștere a televiziunii – acum, BBC începe transmisia publică regulată din Alexandra Palace, recepționată în câteva aparate tv din locuințe ale abonaților (anterior, Germania nazistă transmisese Jocurile Olimpice din Berlin în câteva spații publice). Bernstein va realiza pe deplin impactul noii invenții și, din 1948, începe o campanie de persuadare a guvernului londonez pentru a permite caselor de producție cinematografică să producă programe tv care că nu fie însă difuzate prin rețeaua de televiziune, ci prin cea de cinematografe (multe rockumetare vor ajunge la public astfel în Anii '60 și '70). În 1954 va înființa Granada TV (una din cele patru televiziuni independente din Marea Britanie) și va deveni un mogul media pus, în mod paradoxal, în slujba stângii. (Era anul lui Television Act, în urma căruia a apărut concurența privată la BBC, finanțată de stat.) Cu toate că lanțul de cinematografe Granada Theaters era dezvoltat în sud-estul Angliei, Granada TV va emite în nord-vest, acoperind centre urbane importante ca Liverpool, Manchester, Leeds etc. – zonă care se va denumi curând Granadaland (postul nu era recepționat în Capitală, unde se afla sediul central Granada TV). Va revoluționa emisiunile prin investigarea pulsului economic și punerea în relație a marii finanțe cu omul de rând ori a figurilor de marcă ale Establishment-ului cu cele ale contraculturii (ca de pildă „World In Action" produsă între 1963-1998, cu multe premii, vândută în numeroase țări), va fi acuzat de stângism cronic dar își va impune treptat punctul de

vedere și optica socială neașteptată, din care s-a priceput să scoată însă mulți bani. Un moment simbolic rămâne peste ani acela în care Mick Jagger, invitat al unui episod „World In Action" în chiar ziua judecării apelului său împotriva unei condamnări pentru posesie de droguri, este luat pe sus cu elicopterul împreună cu iubita sa de moment Marianne Faithful și depus pe impecabila peluză a unei somptuoase reședințe rurale din Essex pentru o „discuție între generații" cu stâlpi ai societății britanice din anul de grație 1967 (printre care, editorul *Time*). Momentul a fost regizat de John Birt, pe atunci realizator Granada TV, ulterior director general BBC.

Printre angajații Granada TV se număra și un oarecare Jo Durden-Smith, realizator, care va reuși să producă trei titluri cruciale pentru filmografiile rock. Primul, apărut în 1968, fusese „The Doors Are Open"[516] – despre The Doors, cu trimitere la cartea lui Aldous Huxley de la care grupul american își luase numele („The Doors Of Perception", din 1954). Vor urma două în 1969: „The Stones In The Park" cu premiera pe 2 septembrie și „Johnny Cash In San Quentin", cu premiera doar patru zile mai târziu. Despre acest Durden-Smith apărut în anturajul lui Sid Bernstein cel din Anglia voi mai spune că, începând din crucialul an 1989, s-a stabilit în Rusia și până la moartea sa din 2007 a fost jurnalist la The Moscow Times – cotidian sovietic și post-sovietic de limbă engleză.

Leslie Woodhead era unul dintre reporterii de la „World In Action" care promitea mai mult decât alții, intrând astfel în grațiile șefilor. Când The Rolling Stones au anunțat că acceptă să participe pe 5 iulie 1969 un concert liber în Hyde Park, Sidney Bernstein a cumpărat drepturile, i-a încredințat proiectul lui

[516] Vezi 9.6.

Jo-Durden-Smith, care l-a luat coregizor pe Leslie Woodhead. (Poate că nu e inutil să menționez că, în timpul stagiului militar din Anii '50, acesta din urmă a lucrat la contraspionajul britanic, unde a fost învățat limba rusă.) „The Stones In The Park", difuzat ulterior de BBC cu titlul prescurtat „Stones In The Park", a însemnat debutul regizoral de 53'30"al lui Woodhead, primul titlu dintr-o impresionantă carieră de film documentar, care continuă încă, după atâtea decenii scurse. Genericul filmului are două nume în dreptul producției și regiei totodată – Durden-Smith și Woodhead, în timp ce IMDb îl indică regizor doar pe ultimul, primul fiind creditat doar ca producător. Dacă judecăm după activitatea ulterioară a celor doi, probabil că așa au stat lucrurile în realitate.

Când The Rolling Stones fuseseră contactați pentru concertul liber din Hyde Park de pe 5 iulie, împreună cu alte formații (au mai cântat în acea zi fără să vedem asta în rockumentar Family, Battered Ornaments, King Crimson, Roy Harper, Third Ear Band, Alexis Korner's New Church și Screw) nimeni nu bănuia că evenimentul va sfârși prin a rămâne în istoria rockului și a trupei însăși ca un trist memento. Brian Jones, membru fondator, fusese concediat cu trei săptămâni înainte datorită comportamentului său deviant și trupa îl luase pe Mick Taylor ca înlocuitor, acceptând concertul liber ca debut pentru noul chitarist. Cum Brian a dispărut prematur pe 3 ale lunii, totul s-a transformat în concert de adio pentru acesta. Pajiștile din jurul scenei au fost umplute cu un sfert de milion de tineri. În film se vehiculează cifra exagerată de 500.000 de oameni. Wikipedia, evaziv, dă ambele cifre.

Cineastul debutant s-a străduit să se ridice la înălțimea momentului și întâlnim aici, printre primele dăți într-un

rockcumentar, un montaj care, pe alocuri, fructifică experimetele contemporane de gen tip Jonas Mekas[517] (cadre cvasi-subliminale de câteva fotograme, transfocări ultrarapide, sărituri în cadru), iar în plan narativ amalgamarea liniei temporale (montajul e semnat Gerry Dow). În ansamblu, avem de-a face cu o creație direct cinema, dar care, pe alocuri, este încă tributară explicațiilor din off proprii documentarului britanic pentru televiziune. Împărțită cu subtitluri în trei părți egale ca pondere – fără să fie însă clar de ce. Woodhead nu se sfiește să pună în montaj cadre cu voal grosolan pe margine, deși le avea filmate normal pe altă cameră în exact aceeași încadratură (prim-plan Mick Jagger) – ceea ce arată sfidarea voită a normelor deontologice.

Dincolo de concertul propriu-zis, filmat și decupat la montaj cât mai elocvent cu putință, alese fiind piesele de vârf de top în jurul cărora se edifică migălos întregul, avem de-a face cu o punere în relație a două personaje colective: tinerii *flower power* din peisajul londonez, al căror microcosm este minuțios investigat în planuri-detaliu uneori neașteptate chiar și pentru producțiile de gen – pe de o parte; iar pe de alta – oamenii obișnuiți ai zilei cea de atunci care furnicăresc prin metropola înconjurătoare (arătată și ea în câteva generoase planuri panoramice) și care se recreează cum pot și cum știu prin ștrandurile din Hyde Park, părând a pluti cumva la suprafața lucrurilor. Lanțurile de cadre care investighează cu metode specifice microcosmul hippie (multe din ele foarte bine filmate de cei șase cameramani) se străduiesc să conchidă că lumea acelora ar fi să fie una a libertății, a respingerii opreliștilor, a iubirii și a devoțiunii, a desprinderii de balastul existenței, a cuprinderii cosmice. O stare, totuși, de oboseală generală se face simțită – și ea este, evident, subliniată de autor(i).

[517] Vezi 2.7.

O încărcătură de exces, de împingere la extrem parcă plutește pe deasupra tuturor, ridicând un timid semn de întrebare apropo de universul alternativ oferit umanității de generația psihedelică. Se operează o distincție a selecției atunci când începe „adunarea triburilor", iar comentariul din off ne atrage atenția: *„The old mods, the old rockers, the newer hippies. The Stones, at one time or another, led them all. Now, they are pulling them alltogether in the Park"*. Într-adevăr, grupurile de mods și rockers se ciocniseră violent în trecut (vezi filmul artistic „Quadrophenia" din 1979 după opera rock The Who) și ambele atacau adesea fără provocare grupurile de hippies – aidoma încăierărilor spontane dintre galeriile marilor echipe de fotbal care se luau la bătaie datorită culorilor fularelor. Dar, iată că The Rolling Stones îi aduce laolaltă în pace!, ne arată cu entuziasm cineaștii.

S-a filmat cu șase echipe, fiecare având câte un cameraman plus asistenți (Woodhead însuși declară, rememorând filmarea într-un articol din 2015 de pe site-ul web Granadaland). Cameramanii au fost, conform genericului de final: Bill Brayne, Michael Dodds, Brian Grainger, Nic Knowland, George Turner, Ian Wilson. Nici IMDb nici Allmovie nu le menționează numele.

Cât despre alegerea trupei filmate în exclusivitate (dintre multele care au concertat acolo free), autorii nu lasă echivoc, exprimându-și părerile proprii prin selectarea interviurilor luate tinerilor care dormiseră în saci și pe sub pături încă din seara precedentă pentru a prinde un loc cu o palmă mai aproape de starurile idolatrizate: The Beatles sunt „cultură", pe când The Rolling Stones sunt „contracultură". Mai concret, „Beatles primesc decorații dar Rolling Stones nu primesc nimic, pentru că sunt complet anti-Establishment." Se face aluzie la titlurile nobiliare acordate celor patru Beatles de Regina Elisabeta în 1965,

pentru redresarea balanței financiare a Marii Britanii în urma vânzărilor masive de discuri de vinil și a filmelor artistice (dar Lennon îi va returna titlul nobiliar reginei Angliei pe 25 nov. 1969 ca protest împotriva sprijinirii de către Regatul Unit a războiului civil din Nigeria, demarat pentru țara nerecunoscută Biafra).Și, ce poate urma în montaj după această replică a intervievatului nostru decât „(I Can Get No) Satisfaction"? Demersul producătorilor este cât se poate de clar: nu au filmat în acel binecuvântat (și ferit de orice umbră de incident!) 5 iulie londonez un regal rock din Hyde Park în care au evoluat și alte nume importante, ci doar concertul Stones. Atât! Nu a fost filmul unui festival (așa cum fusese numit de organizatori evenimentul întins pe o singură zi), ci al unei singure trupe, ajunsă una „de cult". Mick Jagger, în interviul său luat la fața locului înainte de cântare, demontează destul de elocvent ideea că starurile rock trăiesc o viață de huzur, hedonistă, fără griji și fără eforturi și subliniază ideea generatoare de mega-concerte: edificarea macro-comunității efemere a celor uniți de idealul/idealismul hippie. Și tot el, urcat pe scenă cu un volum de Shelley în mână, se căznește cam stângaci să citească un poem în memoria abia defunctului Brian, luându-se pentru asta la trântă cu publicul nărăvaș.

Ca un exotism al documentului, găsim printre alții un mănunchi de bikers care sunt niște caricaturi de Hells Angels, niște maimuțăreli mângâiate de ridicol ale teribilului grup *outlaw* de dincolo de Atlantic – și încadraturile în care sunt surprinși nu-i cruță defel. Ca și cei de la Altamont de peste câteva luni[518], păzeau aici scena, părând mai degrabă niște clovni meniți s-o anime, ori ca pe vremuri urșii cu belciug în nas și funde colorate prinse în blană care însoțeau agale cortegiul de circari. George Harrison

[518] Vezi 6.2.3.

inițiase recent înființarea celor două cluburi-mamă londoneze, sedus de ideea de libertate extremă, deși controversată, din care se nutreau americanii. (Pe 30 iulie 1969: South London și East London, organizase vizite reciproce în care conclavul din SUA și-a dat acordul iar cei doi capi ai filialelor din Londra au deprins tipicul.) Și mai dăm în Hyde Park peste o trupă de teatru-gherilă (gen atât de savurat în epocă) numită cam sovietic Agit Prop Street Players, surprinși într-o reprezentație cam naivă (și nu tocmai profesionistă, s-ar putea conchide...). Iar la finalul montajului și al concertului totodată, pentru epocala „Sympathy For The Devil" pe care Mick își ia adio de la spectatori fluturând palmele, Stones invită pe scenă, întru completarea colecției de figuri exotice, o colorată trupă de samba din Africa (!), într-un mare moment muzical de *Grand Finale* ce pune spectatorii pe jar, unul în care formația rock coexistă la modul ideal cu șamanismul dezlănțuit și la propriu și la figurat al negrilor „cu colți de argint" cu care, parcă-parcă, nu prea ai avea poftă să dai nas în nas în habitatul lor natural – asta, desigur, dacă ai fi vreun căutător de comori european și te-ai nimeri pe-acolo... Totul se încheie cu o scenă tipică Stones, pe care o știm încă din „Charlie Is My Darling"[519]: tinerele în transă nu se mai pot abține și iau scena cu asalt într-un impuls dionisiac, doar pentru a fi azvârlite jos fără menajamente de oamenii de ordine.

Leslie Woodhead reușește, la debutul său promițător, surprinderea și imortalizarea momentului prin metodele și cu instrumentarul proprii documentaristului de certă vocație, servindu-și totodată patronii din televiziune și viziunea de stânga a acestora (și, desigur, a sa proprie) fără a deturna prin asta în vreun fel esența acelei după-amieze apollinice din Albion. Turnat în

[519] Vezi 6.2.1.

tiparul/formatul unei emisiuni tv, rockumentarul de gradul unu are 53 minute.

*

Blackhill Enterprises a organizat în total 12 concerte *free* în Hyde Park în anii 1968-1971, memorabile fără excepție, alcătuind o galerie unică în Psychedelia, concurată doar de cea paralelă de peste Atlantic – concertele similare gratuite din Central Park din New York. La cumpăna deceniilor, cele două metropole se impun definitiv ca epicentre ale universului rock. Concertele demarate de ei în Hyde Park vor fi reluate sub alte auspicii în 1975-76, în plină eră glam rock.

Pe 7 iunie 1969, afișul concertului londonez indica un nume inedit: Blind Faith, o efemeră supertrupă care i-a succedat, practic, alteia, Cream – de la care îi luase pe Eric Clapton și Ginger Baker. Alături, apăruseră Steve Winwood la claviaturi și Rick Grech la bas. Au lansat un singur LP, în 1969, cu o copertă controversată care a provocat un mare scandal în UK sub acuzația de pedofilie (în SUA, albumul lor a apărut cu o altă copertă, una „cuminte"). Se insinua un nou discurs rock, prin claviaturile și solistica vocală a lui Steve Winwood – ceea ce inducea din start desprinderea de ideea de *power trio* și făcea publicul curios. Împreună cu ei au mai cântat în acea zi folkiștii Donovan și Richie Havens, ca și formațiile Edgar Broughton Band și Third Ear Band. Impresarul noii plămade Blind Faith era același Robert Stigwood (ce impresariase și Cream), originar din fundul Australiei, de unde se cățărase în stratosfera pop – un soi de aventurier printre manageri și un manager printre aventurieri a cărui viață și carieră merită a fi așternută analitic într-un articol de revistă de larg consum. Cu siguranță că lui îi datorăm filmarea concertului care a așteptat până în 2006 să ajungă în fața publicului, sub

titlul simplist „Blind Faith Hyde Park 7th June 1969", cu o durată de 73 minute. Cu concursul companiei britanice Maverick Television, coproducătorul din 2006 al filmului concertului alături de RSO (Robert Stigwood Organization). Redescoperim același context paideumatic populat cu vreo 120.000 de hippies, mods, skinheads, bikers etc. adunați laolaltă în pace, grefat pe clorofilă în exces și mult luciu de apă. Avem surpriza, de la bun început, să recunoaștem cadre „zemoase" cu reacțiile unor membri ai audienței luate cu nonșalanță din „The Stones In The Park" și inserate senin în montajul nou semnat de Matthew Longfellow (singurul nume de realizator oferit de genericul DVD-ului, a lucrat intens ca editor și regizor în seria de rockumentare britanice de gradul trei „Classic Albums") – pentru că tot Granada TV asigurase înregistrarea acestui concert și deținea copyright-ul ambelor producții. Probabil, „citatele" au fost inserate pentru că aceste reacții spectaculare vor fi lipsit de data aceasta, căci starea de spirit este cu totul alta – avem acum un concert molcom, bun și cald ca pita abia scoasă din cuptor, fără excitația colectivă extremă din concertul Stones. Cei patru din trupă sunt arătați în prim-planuri generoase și, mai ales, în planuri-detalii iscoditoare (vedem clar până și negrul de sub unghiile murdare ale lui Mister Slowhand[520] care se plimbă hărnicuțe pe grif), se folosește ecranul compus – dar cu același cadru oferit receptorului în ferestre de două lărgimi diferite (imixtiunea probabilă a erei digitale și reverberația peste ani a Metodei Scorsese-Schoonmaker simplificate). Datorită lipsei de substanță filmică a acestui procedeu pur grafic, l-aș numi Pseudo-Metoda Scorsese-Schoonmaker – la origini, ecranul compus avea funcție dramatică

[520] Poreclă dată în Anii '60 lui Eric Clpaton, pe când era la Yardbirds, datorită stilului interpretării sale.

ce aici lipsește. Mișcările de cameră sunt acum stângace și nu tocmai profesioniste. Numele cameramanilor lipsesc de pe generic! versiunii lansată pe DVD, dar și de pe IMDb etc. Tardivul film al concertului gândit pentru televiziune nu are regizor, dar probabil că aceasta e oglinda fidelă a concertelor din Hyde Park – o stare de grație edificată pe empatia dintre cei câțiva urcați pe scenă și multele zeci de mii din jurul acestora generată de valorile culturale comune, de modul propriu și original de a încasa existența, stare ce s-ar zice aici că nu se cere filtrată în mod obligatoriu de vreo viziune specială. Criticii muzicali au avut păreri împărțite despre rockumentar, cei de film l-au ignorat.

Una peste alta, o altă împlinire marca Granada Television, cea care filmase concertul din 1969 editat peste mulți ani de alți producători. Un rockumentar binevenit, edificator și chiar mai mult decât atât, chiar dacă unul de gradul doi – tardiva premieră oficială a avut loc pe 19 septembrie 2006 în SUA. Titlul de pe dvd va fi însă „London Hyde Park 1969". Acesta are material în plus față de concertul din Hyde Park, din rațiuni comerciale arătându-i pe membrii Blind Faith și în evoluții de pe la alte trupe celebre în componența cărora se aflaseră de-a lungul anilor.

## 8.6 O CAPSULĂ *ACID* ÎN REGATUL UNIT: „Supershow"

Să ne imaginăm un acvariu cât se poate de spectaculos, populat cu fabuloși pești exotici evoluând în mijlocul unei vegetații subacvatice luxuriante într-o simbioză „*breathtaking*", ultradinamică și imprevizibilă. Și acum, să ne imaginăm că acvariul nostru n-ar fi umplut cu apă ci cu punch „dres" cu LSD (combinația pe care o ofereau Merry Pranksters celor descinși la ferma lor din

La Honda, California[521]) și că microcosmul acvariului nostru ar fi perfect adaptat la viața într-un asemenea mediu „acid". Dacă îi echivalăm pe interpreții rockumentarului despre care va fi vorba aici cu peștii mirobolanți, și pe spectatori cu plantele tăcute dimprejur, poate că am putea dobândi o ecuație precisă a halucinantei producții britanice „Supershow" din 1969 – despre prima *super-session* filmată din lume. Care, a adunat laolaltă într-o fabrică de linoleum abandonată din orașul Staines-upon-Thames din sudul Londrei, aproape de metropolă, fabrică transformată în platou de filmare ad-hoc timp de două zile din luna lui martie '69, vârfuri ale genurilor rock, blues și jazz într-o aventură muzicală rămasă până azi sub semnul unicității. A mai fost cunoscut și sub titlul alternativ „The Last Great Jam of the 60's!". În acel loc, industria principală era, desigur, cea a linoleumului.

Este greu de spus azi cui îi aparține paternitatea ideii. Poate, producătorului Tom Parkinson (aici, la debutul lungii sale cariere); poate, regizorului John Crome (cu o carieră sincopată și, altminteri, modestă); poate, celor de la compania de producție de televiziune efemeră Colourtel. Aceștia din urmă erau chiar cei care filmaseră în 1968 „The Rolling Stones: Rock And Roll Circus" (vezi 8.3) și, în același 1969, pe 24 februarie, ultimul concert al trupei Jimi Hendrix Experience din UK – „Live at Royal Albert Hall" (ambele, rockumentare de gradul 2). A rămas însă, peste ani, o casă de film obscură – IMDb nici măcar nu o creditează, citând la capitolul „producție" doar Supershow. Cert e că filmul simplu și eficace al fuziunii muzicale a mai multor genuri introduse în creuzetul psihedelic (poate prea simplu, dar cu certitudine eficace) rămâne, peste aproape o jumătate de

[521] Vezi 1.5.

secol, ca una dintre cele mai insolite pagini ale erei – un exploziv sfârşit al celei mai explozive decade-fetiş a secolului trecut.

Sare în ochi ideea reiterată de *multiracial* care a stat la baza selecţiei – avem adunaţi laolaltă artişti de ambele rase din universul acid rock, din jazzul pur, vedem Chicago blues autentic şi white blues britanic topite împreună în savuroase improvizaţii. Nucelul alb ar fi grupat în jurul germinativei trupe engleze de jazz rock Colosseum, aici numită Jon Hiseman's Colosseum (după numele toboşarului), înfiinţată în septembrie 1968 şi al cărei prim album ieşea la public în acelaşi martie 1969 – cel al filmărilor de la „Supershow". Nucelul negru – în jurul unei trupe adunate de Buddy Miles, toboşarul lui Jimi Hendrix de la Band Of Gypsys (a doua şi, din nefericire, ultima trupă a lui Jimi Hendrix, după Jimi Hendrix Experience). Cei doi sunt un fel de căpitani de echipe, schimbând în jurul lor diverse componenţe în improvizaţiile pe jazz şi pe rock succedate în cascadă, în faţa unui public din păcate prea puţin prezent în montaj şi nu lipsit de o surprinzătoare eterogenitate. (Remarcabile prim-planurile disparate ale unei femei în vârstă şi al unui bărbat tot în vârstă, ajunşi acolo, probabil, din eroare – păreau nu numai plictisiţi, dar şi iritaţi la culme de muzica pe care fuseseră aduşi s-o asculte.) Se crede că Jimi Hendrix ar fi trebuit să participe şi el personal cu noua trupă, dar ar fi pierdut avionul dinspre New York iar dacă lucrurile stau aşa, atunci am fi avut ca *team leaders* foarte probabil pe el şi pe Jack Bruce – cel mai prezent dintre „albi", aici trecut de la bas la chitară solo, pe care o mânuieşte cu o neaşteptată virtuozitate.

Realizatorii fac un pariu pe care îl câştigă în mod cert: Adună pentru prima dată în lume, căci până la ei, nimeni nu se mai gândise la aşa ceva, maeştri de vârf din jazz (Modern Jazz Quartet, Dick Heckstall-Smith de la Colosseum în momente

solo și Roland Kirk cu trupa sa – ultimii doi, un alb și un negru care cântă simultan fiecare la câte două instrumente de suflat) și din rock (Jack Bruce, Eric Clpaton, Steven Stills, Glenn Campbell etc.) pe care îi fac să existe împreună într-un context de avangardă. Să nu uităm de vedeta stilului Chicago blues, Buddy Guy – care se simte ca peștele în apă atât printre jazzmen cât și printre rockers, baleind între cântecul simplu și emoționant tip folk (el singur cu o chitară) și improvizațiile *acid* arborescente cu mulți instrumentiști în jur. Spre final, avem un cât se poate de incitant *guitar duel* între el și Jack Bruce – putem doar bănui că realizatorii imaginaseră inițial unul între Bruce și Hendrix. Anglia asista pe atunci la emergența genului propriu prog rock, încă necunoscut în lume, așa că demersul de popularizare al producătorilor este evident. Aceștia închid totul într-o „cutie neagră" așa, ca un platou tv tratat primodial, arhetipal, în care îi filmează copios și îngrijit eclerați pe excepționalii interpreți, unul după celălalt, folosind un montaj în trombă, de multe ori fără finalurile pieselor, fără legături, prezentări, pauze ori vreun interludiu, fără excese de montaj sau efecte speciale – cu excepția piesei „Dazed And Confused" a lui Led Zeppelin într-o înregistrare memorabilă, singura pentru care se recurge la artificii scenice și la un montaj alert cu tente subliminale:

> „Am cântat «Dazed and Confused» cu ceea ce părea a fi o echipă de producție destul de experimentată iar unghiulația camerelor părea interesantă la acel timp. Au mai folosit și gheață carbonică, ceea ce a fost chiar vibrant..."

...va declara, peste ani, Jimmy Page[522]. Altfel decât toți ceilalți, Led Zeppelin nu mai apar în alte improvizații colective – ei au aici un statut singular. Nu există *emcee* și, de-a lungul celor

[522] https://www.ledzeppelin.com/show/march-18-1969.

71 min., nu auzim niciun singur cuvânt rostit, doar cele cântate. Nici vorbă de vreo umbră de interviu sau de comentariu din off. Ca mecanică a scenariului, filmul lor a fost și rămâne un unicat purist în lumea rockumentarelor.

„Muzică și doar muzică, dar ce muzică!", par a clama realizatorii dinspre finele decadei, la climaxul Psychedeliei. Totuși, simplitatea extremă până la urmă îi trădează: filmul lor, care se străduia să impună idiomul jazz rock fusion, nu prea prinde la public. După premiera fără ecou de la Lyceum Theatre din Londra, în noiembrie 1969, peste el se așterne o cu totul nemeritată uitare. În 1986 va fi editat pe DVD, fără însă a mai avea vreun impact nici acum – decada dedicată elitei muzicale prog rock (Anii '70) fiind deja consumată. Un mărgăritar neapreciat de suine, am putea conchide, cu amărăciune... Ca o anecdotă, posterul premierei cu „Supershow" de la Lyceum Theatre (și, probabil, de la unele proiecții transoceanice pe care le bănuim sporadice) a ajuns azi o piesă de colecție extrem de rară (se pare că mai există doar două exemplare).

În mod bizar, nici măcar artiștii din concert nu-și prea amintesc de „Supershow", titlu peste care se pare că apasă ceva, așa, ca o corcitură între blestem și conspirația tăcerii. Un grup pe Facebook intitulat Not Necessary Stoned, But Beautiful: Hippies And Beyond citează fragmente dintr-un interviu târziu pentru Hit Channel cu bateristul John Hiseman, fondator Colosseum:

> „Ei bine, știu că l-am făcut (filmul) dar nu-mi amintesc nimic despre el, pe bune! Dacă (zici tu că) e pe YouTube, voi arunca o privire. Era o chestie din alea: munceam aproape în fiecare zi... Agenția ne trimitea odată pe săptămână o foaie cu date în care ne spunea «Duceți-vă la locul acesta». Așa că, ne duceam la locul acela. Făceam ce ni se spunea să facem și, după ce terminam de cântat, plecam imediat, să ajungem

la noul loc în care cântam (*next gig*). Pe bune, nu-mi amintesc prea mute despre el"[523].

*No comment!...*

## 8.7 MĂRTURIA UNUI MARATON CU MEMORABILE INCIDENTE: „Midsummer Rock"

Universitatea din Cincinnatti, statul Ohio, decide să organizeze în iunie 1970 (la apogeul Obsesiei Woodstock) un „festival" rock de o zi pe stadionul echipei de baseball Cincinnatti Reds. Iar o televiziune locală decide să urmărească pas cu pas, timp de 15 ore, tot ceea ce se întâmplă pe scenă, în spatele acesteia şi în jurul ei, în primul maraton rock urmărit integral în direct la tv vreodată (pe deasupra, transmis *coast-to-coast* de Avco Broadcasting, azi aproape uitaţi). Producătorii ştiau de la bun început că vor face şi un lung film documentar (*feature-length*) despre eveniment, întrucât prezentatorul emisiunii, Jack Lescoulie (1912-1987, vedetă a postului NBC în Anii '60), o spune chiar în timpul desfăşurării maratonului. Titlul acestuia: „Midsummer Rock" – o veritabilă „oglindă veneţiană" lungă de 90 minute a imixtiunii televiziunii în actul managerial al genului muzical care devenise pe atunci suveran pe planetă.

Concepţia rockumentarului de gradul unu astfel zămislit (şi atins, până azi, de unicitate, prin natura sa) este tributară ideii de emisiune tv în direct, pe care o restrânge, o transfigurează, o sublimează până la cele 90 de minute alocate filmului tv de lungmetraj. Avem de-a face aici cu documentarul tv autentic, în

---

[523] https://www.facebook.com/hippiesofthe60sandbeyond/posts/rip-drummer-jon-hiseman-seen-here-with-jack-bruce-and-dick-heckstall-smith-some-/1140648079406423/?paipv=0&eav=AfZa1XA7yjgIkGjvarufUaXDHEop5HzbCEETFJ2MvaTygjLLoxN9Gcm1pal73-tGHZY&_rdr.

stare pură – altfel decât multele producții comandate în epocă de diferitele canale de aiurea și concepute aidoma celor având ca destinație secundară sălile de cinema. Să menționăm că pentru producător, regizor și scenarist, Michael Goldstein, Bob Heath și Don Dunkel, profesioniști dedicați exclusiv televiziunii, acesta e singurul lor titlu de „film" din carieră. Amfitrionul Lescoulie, ales pe gustul lor – un domn prezentabil, afabil, trecut bine de prima tinerețe, ba chiar și de a doua, îmbrăcat într-un impecabil costum mirosind a „parfumul" administrației Nixon, se lansează dezinvolt în prezentarea „meseriașă" a unei lumi care cu siguranță îi era străină, pe care cert nu o cunoștea și care îl va lua mereu prin surprindere. Trimite doi reporteri „pe teren", unul în spatele scenei, care va intervieva artiștii participanți, altul în fața ei, care va acroșa persoane din asistență – intenție, în esență, generoasă. Dar, în mod regretabil, din munca primului reporter nu a rămas nimic în montajul final. Filmul devine astfel un melanj de intervenții din studio și de pe teren frizând emisia în direct chiar și atunci când pe scenă e liniște (și apar momente propice pentru intervievarea unora dintre cei 25.000 de participanți, conform declarației amfitrionului emisiunii tv), totul despărțit de cinci mari părți de concert ale unor trupe din program. În ordine: Grand Funk Railroad, Mountain, Iggy And The Stooges, Alice Cooper și Traffic. Alte nume de vârf nu au avut loc în montajul final. În total, au evoluat 15 formații. Printre marii absenți din film se numără Bob Seger, englezii Ten Years After și Mott The Hoople.

Maratonul ne poartă de la căldura stenică a amiezii (care-i face pe băieții cu chitare sau fără să-și dea jos tricourile și să se creeze o comuniune ad-hoc cu cei de pe scenă, așa ca atunci când evoluează Grand Funk Railroad) până la orele de mister ale

serii – în care supertrupe „bătrân-continentale" ca Traffic aduc de peste ocean mister celtic și cețuri graalice (secvența dedicată lor începe cu splendida piesă celtic rock „John Barleycorn Must Die"). Dar marele moment de care și-au legat numele realizatorii de ocazie a fost concertul lui Iggy Pop împreună cu trupa The Stooges – mai exact, de ceea ce în istoria muzicii rock poartă din acel 13 iunie 1970 numele The Peanut Butter Inci[dent]. Starul proto-punk gol până la brâu (așa cum își obișnuise deja fanii) evoluează ca de pe altă lume, parcă descins dintr-un OZN, fără nici o legătură cu universul rock al timpului său ori cu vreun curent sau idiom fie el psihedelic ori ba, creând prin evoluția sa imagini stranii, unice, cu tente sataniste, greu de înțeles, de digerat și de acceptat. Apoi, brusc, se aruncă în public, contopindu-se parcă cu acesta. „Înotând" departe de „țărm", se urcă pe umerii spectatorilor parcă umblând pe valuri și cineva (nu vedem cine) îi pasează o cutie plină cu ceva (nu vedem ce) cu care Iggy începe să se ungă pe bustul gol – în timp ce formația sa rămasă pe scenă nu își întrerupe muzica obsedantă acid rock. Venerabilul Jack Lescoulie exclamă din studio: „Dar e unt de arahide!". Iggy începe să împroaște împrejur cu untul de arahide scos între degete din recipientul de plastic – și, de atunci încoace, a multiplicat acest moment în fiecare concert al său, moment așteptat și savurat de fanaticii genului (The Guardian a numit acel moment „un triumf proto-punk"[524]). După care, îl vedem pe Alice Cooper (tot gol până la brâu, tot după cum își obișnuise și el deja fanii) aflat abia la începuturile sale furtunoase și nu tocmai celebru („urmează un tip pe care-l cheamă Alice Cooper"), rupând-o complet cu tot ceea ce fusese până la el și căznindu-se,

[524] https://www.theguardian.com/music/2020/jul/20/iconic-festival-sets-the-stooges-cincinnati-pop-1970-iggy-pop.

pur și simplu, să revoluționeze spectacolul rock. (Ei bine, în timp va reuși, e considerat părintele glam rock). Formația din spatele său cântă un soi de free acid rock unic, fără origini ori influențe, creând un univers sonor de-a dreptul halucinant, iar solistul pune mâna pe un ceas cu lanț și începe să-i hipnotizeze îndelung pe cei din fața scenei – până când, o tartă cu frișcă pornită din audiență și care-i țintise fața i se izbește cu zgomot de pumnul în care ținea microfonul, împroșcându-se împrejur. Cineaștii amatori din Cleveland sunt, desigur, luați prin surprindere de evenimentul rock pe care tocmai îl filmau și care făcea istorie de gen în fața camerelor lor, altminteri docile și cuminți. Ca și Iggy, Cooper va include momentul „hipnotizare cu ceas pe lanț", născut atunci în Cincinatti, în concerte viitoare.

Iar pe concertul Traffic, realizatorii recurg (nu pentru multe minute) la efectele speciale născute în Era Psihedelică, strâns legate de aceasta și considerate un soi de transfigurare a ei. Eclerajul concertului din Cincinnatti fusese asigurat de la bun început de Pig Light Show New York – una din firmele notorii ce asigurau efectele tip *liquid light show* apărute pe la jumătatea decadei (sub comanda apreciatului Mark L. Rubinstein, pionier al unor astfel de proiecții) și care deveniseră nelipsite de pe la marile evenimente similare încă de prin 1966, pe ambele maluri ale Atlanticului. (The Pink Floyd îl aveau ca *light artist* pe Mike Leonard.) Peste concertul filmat noaptea din start cu aceste lumini generatoare de spații cromatice caracteristice, un regizor de efecte speciale aplică ulterior în studio o solarizare anume (Joshua White, conform genericului). Cele două efecte cumulate creează imagini puternic asociate cu viziunile ușor recognoscibile ale erei, devenite însă veritabile poncife în timp, cu funcție de „abțibild". Multe trupe recurgeau la cumpăna deceniilor în

faza de post-producție a concertelor lor filmate la asemenea procedee, care au ajuns până la noi astfel „însemnate".

„Midsummer Rock" rămâne o creație singulară prin formula de emisiune tv live în format maraton turnată *a posteriori* în cea de film documentar, surprinde momente antologice cert germinative în istoria muzicii rock (proto-glam și proto-punk), dar este debalansată datorită secvențelor „moi" de interviuri cu spectatori în mod nefericit aleși, în contrast cu virulența actelor muzicale, care ar fi meritat cu prisosință o echipă atât experimentată cât și bine intenționată. Căci „moliciunea intențională" de care e vorba arată clar tușa Establishment-ului servit în mod regretabil cu obediență de teleaști, care nu agrea niciun moment „*spark*" apropo de acea anume generație, ba chiar le „palma" cu obstinație pe cele întâlnite în cale. Din păcate, nimic din ceea ce s-a țesut aici cu vorbe în jurul muzicii de către realizatorii nedibaci nu merită atenție – și avem, probabil, singurul titlu din filmografia genului care marchează un asemenea nefericit record. Filmografie în care, în general, interviurile cu hippies din audiență au dat sarea și piperul, încă de la „Monterey Pop", prin Metoda Pennebaker – nu și aici, unde întâlnim un soi de metodă Anti-Pennebaker care parcă vrea să stingă totul, nu să surprindă flacără. Suntem departe de ecranul cel mare și aproape de cel mic. Dar, chiar dacă oamenii de televiziune din Cincinnatti erau, la rândul lor, departe de o combustie la intensitatea quintesenței rock a momentului, valoarea de document a operei lor rămâne, totuși, notabilă (m-aș hazarda să zic: independent de voința lor). Finalmente, o idee cam parșivă își face loc „cu coatele", ca un soi de „*aftertaste*": avem de-a face cu un film despre contracultură plămădit de inamicii acesteia din stricte rațiuni mercantile – rockul se vindea bine, în timp ce muzica generației lor vetuste

era în regres de top. „Banii n-au miros!", părem a auzi cu maliție printre cuvintele comentariului „culturnicului" Jack Lescoulie – un veritabil „corp străin" în Psychedelia.

## 8.8 DOUĂ TITLURI SAN FRANCISCO ROCK: „San Francisco Rock – A Night at the Family Dog" și „Fillmore"

Nimic altceva decât muzică! Asta pare a fi deviza unui oarecare Robert N. Zagone atunci când filmează în 1970 un concert organizat de Family Dog[525], evitând toate locurile comune ale producțiilor de gen, lăsând în urmă un document de concert pur, departe de Metoda Pennebaker sau de Obsesia Woodstock, complet epurat de alte cadre decât strict cele ale rockerilor din San Francisco evoluând în spațiul lor spiritual consacrat. Avem aici doar trei trupe de top din Bay Area urcate de un promotor pe o scenă „de suflet" și atât. Nu tu interviuri, nu tu montaje subliminale, doar încadraturi corecte, nici vorbă de alte cadre de contraplan cu publicul spectator (mă rog, vreo două fete mai drăguțe, filmate în ralenti, fac excepție...). Filmografia acestui ins este extrem de redusă, mai regizase până atunci doar un scurtmetraj în 1967 despre Big Brother And The Holding Company (trupa la care evolua pe atunci Janis Joplin) intitulat „Ball And Chain", după numele piesei de rezistență cântată la Monterey Pop în iunie '67 și filmase o conferință de presă rămasă celebră a lui Bob Dylan.

Era în 1962 când tânărul Chet Helms se stabilea la San Francisco, oprindu-se undeva, în sfârșit!, din călătoriile sale cu autostopul de-a lungul și de-a latul SUA în căutarea „libertății și

[525] Vezi 3.6.

a inspirației" (după „învățăturile" lui Jack Kerouac), pe care le începuse îndată ce renunțase la studiile universitare din Texas. Avea încă de pe atunci părul lung până la brâu și barbă, aidoma acelor proto-hippies californieni[526]. Găsește o locuință convenabilă pe Page Street, în districtul Haight-Ashbury – un vechi cartier construit în stil victorian după marele cutremur din 1906 pe atunci cam dărăpănat și, prin urmare, ieftin, care prin asta atrăgea boema. Acolo își va stabili „cartierul general", continuând să călătorească ocazional. Pentru a subzista, devine dealer de antichități și de droguri. Este atras de lumea muzicală a subculturii rock aflată abia la începuturi, care hălăduia prin subsoluri și garaje (de unde numele de garage rock dat unui idiom psihedelic din Anii '60) neavând încă nici măcar un singur spațiu propriu dedicat (așa ca sălile în care se cânta rock'n'roll încă din Anii '50, de pildă). Helms intuiește necesitatea unui atare spațiu pentru acești foarte tineri muzicieni care își croiau un drum propriu vibrând intens și închiriază pentru ei un subsol de pe strada sa. Aici, în subsolul închiriat de Chet Helms pe Page Street (sediul comunității proto-hippie Family Dog), a fost primul spațiu consacrat al rockului psihedelic aflat atunci la San Francisco abia în chinurile facerii, pentru că întreprinzătorul începe să ceară 50 cenți pentru accesul la jam sessions. În 1963 avusese o tentativă ratată de a o aduce din Texas pe vechea sa prietenă și colegă de universitate Janis Joplin – care nu se acomodase și se întorsese acasă. Foarte tânăra (avea 20 de ani) era deja dependentă de droguri de mare risc și s-a ținut un concert cu o chetă pentru a i se aduna banii de autobuz înapoi în Texas. Dar, a doua oară, la începutul lui 1966, o face pe Janis să rămână, o prezintă trupei Big Brother And The Holding Company a cărei solistă vocală

[526] Vezi și 1.6.

devine și va începe să impresarieze formația. Repetau în subsolul din Page Street, care acum devenise neîncăpător. Anul 1966 a fost unul sublim, al freneziei hippie autentice și al începutului încă „roz" al mișcării, al Revoluției. Curând, va căuta un spațiu mai încăpător pentru adepți (tot mai numeroși de la o săptămână la alta) și va intra în relație cu o comunitate de hippies aflată în apropiere, numită Family Dog pentru că membrii ei creșteau cu toții câini comunitari. Se mută împreună cu ei și formează Family Dog Productions, închiriind pentru concerte vechea sală Fillmore Auditorium (sau Fillmore West – căci va exista și o Fillmore East la New York), pe care o împărțea săptămânal cu un alt mare promotor rock și rival – Bill Graham. Nemulțumit de relațiile cu Graham (un om de afaceri altminteri lipsit de scrupule), hippie-ul autentic Chet Helms caută și găsește o a doua locație care va intra la rândul ei în cartea de aur a istoriei muzicii rock: Avalon Ballroom, o veche sală de bal din același harismatic cartier Haight-Ashbury. Aici debutează Janis Joplin împreună cu trupa Big Brother And The Holding Company, în iunie 1966. Un an mai târziu, Helms va fi printre cei care concep și susțin fenomenul The Summer Of Love (inclusiv festivalul Monterey Pop). Family Dog devenise în scurtă vreme o comunitate de primă mână, organizând concerte frecvente cu cele mai importante trupe de acid rock despre care se vorbea în presa din întreaga lume și întâlniri cu figurile de vârf ale generației beat, ale contraculturii în genere – inclusiv cea de ultimă oră, cea hippie, care se manifesta deja ardent.

Helms va pierde Avalon Ballroom în noiembrie 1968, așa că va înființa Family Dog Ballroom, unde se va ține și concertul filmat de Robert N. Zagone cândva în 1969, ales probabil pentru că a adunat laolaltă pe aceeași scenă vârfurile, *crème de la crème*:

Santana (probabil după lansarea primului LP, trupa existând din 1966 şi purtând în permanenţă, succint, numele *leader*-ului Carlos Santana; Grateful Dead, înfiinţaţi în 1965 (numele lor iniţial a fost The Warlocks, vezi şi 10.1), acum în prejma lansării celui de-al treilea lor LP); şi „pionierii" Jefferson Airplane existând tot din 1965 (dar lansaseră deja cinci LP-uri) – în această ordine în montaj. Fiecare trupă are dedicate câte două piese. După care urmează o crucială jam session cu toţi trei, care ne poate da o idee clară despre cum se trăia prin muzică în era hippie, „moşită" şi în această anume sală de concerte. Data exactă a concertului nu se mai cunoaşte azi. În 1969, incapabil să-i ţină piept agresivului Bill Graham care rămăsese singur la Fillmore West (şi deschisese şi Fillmore East în New York), Chet Helms pleacă din San Francisco. The Family Dog Productions se mută la Denver, unde va ilustra elocvent expresia anglo-saxonă *„to fall into oblivion"*.

Filmul Lui Zagone are un format adaptat mai degrabă televiziunii (durata: 58 minute) şi se vrea nimic altceva decât un manifest simplu şi elocvent, fără deviaţii de niciun fel, al rockului psihedelic, fără incursiuni ori investigaţii, fără suişuri şi coborâşuri, cu o intenţie limpede de la început la sfârşit. Interpreţii sunt menţinuţi în încadraturi convenţionale, mişcările aproape lipsesc, tăietura de montaj e una rară şi previzibilă, avem de-a face cu cel mai simplu dintre toate documentele acid rock. „Asta înseamnă că dacă îţi plac aceste trupe de prin 1970, probabil îţi va plăcea acest film. Dacă nu-ţi plac aceste trupe, nu e nimic pentru tine aici!"[527]. Titlul elocvent va fi „San Franciso Rock – A Night At The Family Dog". Premiera a avut loc pe 13 februarie 1970.

[527] Comentariu pe IMDb – https://www.imdb.com/title/tt0066142/?ref_=fn_al_tt_1.

*

Puține nume spun mai multe despre Psychedelia decât legendarul Fillmore West – al celei mai celebre săli de concerte a erei, scornită de ambițiile devoratoare ale lui Bill Graham, poate cel mai important promotor rock al timpului său – și, printre altele, impresarul Jefferson Airplane. (Prin 1969, peisajul rock din San Francisco arăta cam așa: Grateful Dead era impresariată de Ken Kesey, Big Brother And The Holding Company de Chet Helms, Jefferson Airplane de Bill Graham.) În iulie 1968, Graham renunță la vechea sală devenită neîncăpătoare pe care o pusese la punct în 1966 numită Fillmore Auditorium (pentru că se găsea pe Geary Boulevard la intersecția cu Fillmore Street) și se mută în noua sală pe care o numește tot Fillmore, dar de data aceasta cu apelativul West, spre a o deosebi de cealaltă, tot a sa, Fillmore East – deschisă în același an 1968 în Greenwich Village, New York într-un vechi teatru evreiesc construit în Anii '20. Cu toate că sala nouă se afla la o altă locație, departe însă de Fillmore Street – fusese cunoscută anterior sub numele The Carousel Ballroom și El Patio. Crema muzicală acid rock va defila pe această scenă în momente memorabile a căror amintire transpare în nenumăratele înregistrări *bootleg* aflate în circulație încă de pe atunci (în *Late Sixties* deja pe vinil). Și care continuă încă să fie editate cu noi înregistrări inedite, conservate și redescoperite peste decenii. Înregistrările pirat *bootleg* existau încă din timpurile plăcilor de patefon din ebonită, saxofonistul Charlie Parker a fost un precursor (și le făcea singur înregistrându-și concerte prin cluburi).

Totul, până în vara lui 1971, în care Bill Graham își închide abrupt ambele săli, și din Vest și din Est, lăsându-și adepții fără cuvinte – prin gestul său anunțând, practic, finele erei. Se retrage (temporar) pe o insulă din Grecia. Va mai păstra în San

Francisco sala Winterland Arena, pe care o va închide în seara de Anul Nou 1978 cu un concert Grateful Dead And Friends – subiect al rockumentarului „The Closing Of Winterland" (sau „Grateful Dead: The Closing Of Winterland") Și, într-adevăr, o eră meteorică luase atunci sfârșit. Dacă între 1965-1966 avem de-a face cu perioada „romantică" a rockului psihedelic din San Francisco din Early Psychedelia, va urma explozia „existențialistă" a anilor de vârf 1967-1969 din Mid-Psychedelia, pentru ca în 1971-1972 să asistăm la „stingerea" acestei forme de existență prin muzică și la metamorfozarea ei în altceva. Această a treia fază poartă numele Late Psychedelia pentru nostalgici, în care închiderea sălilor lui Bill Graham a fost încasată ca moment crucial de contemporani. În stilul său oceanic, agresiv, promotorul organizează pentru al său *Grand Finale* o suită de concerte ale unor trupe exclusiv din San Francisco ce a început pe 29 iunie pentru a lua sfârșit în trombă chiar pe 4 iulie, de ziua națională, arătând lumii o adevărată *armada* de staruri rebele cultivând același gen de muzică. Se ia decizia producerii unui film documentar despre eveniment și o echipă de inși obscuri (probabil, din anturajul lui Graham) se înhamă în jug. Regia o va semna Richard T. Heffron, care își va orienta rockumentarul de 95 minute în mai multe direcții, desfășurând un evantai de vectori. E singurul din echipă care va avea o lungă carieră, în special în televiziune, aparent fără sclipiri. Pe generic apar doi producători (Herbert F. Decker și Keeva Cristal), al căror unic titlu din carieră a rămas acesta. Ca producător executiv figurează actorul Claude Jarman, Jr. – cu, de asemenea, singurul titlu de această natură. Putem conchide că, sub aspectul producției, avem de-a face cu o echipă de amatori adunată de un ultra-profesionist manager.

Vectorul principal nu va fi, în mod surprinzător, muzica rock ci activitatea de promotor ultradinamic a lui Bill Graham, figură ce absoarbe interesul filmului care va purta numele simplu „Fillmore" și va ieși la public în 1972 odată cu triplul LP de vinil înregistrat tot atunci intitulat „Fillmore: The Last Days". Camera îl urmărește pe „factotum" în tehnica *fly on the wall* cum se căznește din răsputeri să organizeze concertele de adio. Într-adevăr, oprelişti apar de peste tot și intuim care au fost motivele închiderii faimoaselor sale săli: dacă în Early Psychedelia entuziasmul era imens și foloasele materiale puse pe planul secund, în Late Psychedelia lucrurile nu mai stăteau așa, rockul devenise un big business, formațiile aveau acum fiecare manageri care le urmăreau acerb interesele financiare și Bill Graham nu mai putea scoate căruțe de bani cu investiție minimă, așa, ca în perioada „romantică". Îi încasăm cuantificat energia atunci când negociază la sânge fiecare aspect, înfierbântând telefonul, dând de pereți cu oricine îi stă în cale, folosind des blamatul și de regulă, cenzuratul *„the 'f' word"* și detestându-i din rărunchi (de la distanță, însă!) pe noii manageri apăruți în peisaj. Dar timpul său a trecut, ori poate că e momentul să-și schimbe strategia: „*Your fuckin'* secretary m-a făcut să aștept și să tot aștept la telefon până m-a luat dracul, pe MINE, pricepi?" – răcnește Bill la un mahăr ce se cam pusese contra, cu accentul său de New York pe care și-l cultivase atent încă din copilărie, odată ajuns în America – pentru că ceilalți copii râdeau de el datorită acccentului său german și-l făceau în glumă „nazist". Într-adevăr, era un veritabil New Yorker, o prezență insolită printre hippies din Psychedelia pe care îi depășea binișor ca vârstă, părând descins mai degrabă din filme gen „Good Fellas" al lui Scorsese decât din contracultura din Bay Area: „*Bill Graham... who look*

*and sounds like a Bronx James Mason*"[528]. O secvență cu adevărat „tare" este aceea în care Graham, pierzându-și calmul într-un final coleric, „șterge pe jos" cu un soi de caricatură de hippie – gras, înzorzonat, cam idiotel și teribil de insistent – care-l acuza într-una pe manager că i-ar fi înșelat așteptările în ceea ce privește accederea sa la faima mondială.

Între secvențele extrem de tensionate (și unele, de-a dreptul dramatice) ale muncii de impresariere înregistrate cu fanatism, am putea zice, Bill Graham află răgaz pentru flash-uri autobiografice reproduse cu calm în fața obiectivului. Aflăm că se născuse într-o familie de evrei din Berlin și avusese „norocul" să ajungă într-un orfelinat, căci a fost printre cei peste 1.000 de copii evrei orfani trimiși din fața urgiei fasciste mai întâi în Franța, după căderea Franței – în Franța Neocupată, de acolo în Africa de Nord (colonie franceză pe atunci), finalmente în SUA. Subnutrit și bolnav, va ajunge la New York pe 21 septembrie 1941, avea 11 ani. Au fost cunoscuți sub numele One Thousand Children (OTC) – de fapt, cam 1.400, salvați de organizații și persoane particulare și duși în America – dar, fără părinții lor. Mama și trei surori i-au murit la Auschwitz, pe alte două le va regăsi în State – una din surori va supraviețui dramatic, ajungând după război în SUA via China. Pe numele său adevărat Wolodja Grajonca, cel care avea să fie cunoscut mai târziu ca Bill Graham a rămas orfan de tată imediat după naștere. Nu dădea doi bani pe numele său american, pe care îl pescuise dintr-o carte de telefon deschisă la întâmplare. Ne apare din când în când în montaj un om matur plimbându-și copilul mic pe lac, urmărind rațele,

[528] Din cronica filmului apărută în *New York Times*, 15 iunie 1972. (Actualizare: cronica a fost retrasă între timp din arhiva online NYT).

gonindu-şi amintirile – un memento sumbru al erei fasciste descins într-un rockumentar de gradul unu.

Alt set de amintiri de care sporadic se face uz (nu într-un mod tocmai fericit) sunt filmări de arhivă despre legăturile lui Bill Graham cu contracultura hippie din San Francisco, în special cu trupa de teatru-guerilă San Francisco Mime Troupe al cărei manager fusese în primii Ani '60 – celebră pentru conflictele cu autoritățile în urma spectacolelor din Golden Gate Park. Înființată în 1959, există în mod miraculous până azi. Aşa-zisul „teatru radical" ori „teatru-guerilă" a fost un semn iconic al erei[529]. Scurte secvențe rupte din context feliază montajul alterând unitatea, fără legătură directă cu evenimentul-subiect, regizorului nemaifiindu-i clar ce face: cronica închiderii sălii Fillmore West ori un soi de medalion Bill Graham. Noi, spectatorii, ne bucurăm de ambele materiale, mai puțin de haosul din scenariu.

În fine, secvențele din memorabilele concerte (din fericire, cele mai consistente) salvează o parte importantă a producției. Una peste alta, asistăm totuşi la un adevărat regal San Francisco Sound jalonat de „grei" precum Santana, Quicksilver Messenger Service ori Grateful Dead luându-şi adio de la simbolul unei ere seducătoare ce le-a aparținut lor. (Deşi, se trişează pe alocuri: piesele Jefferson Airplane, trupa lui Graham, aparţin altui concert.) Dar filmul are şi un mare merit în ceea ce privește restituirile, căci apar trupe azi demult uitate care cântă o muzică la fel de bună cu a celor rămase consacrate peste decenii, existând la aceeaşi intesitate „acidă" (Lamb, Cold Blood, It's A Beautiful Day, New Riders Of The Purple Sage etc.), aducându-ne aminte că, atunci când admirăm o piramidă, nu trebuie să ne extaziem doar în fața apexului.

---

[529] Vezi 1.6.

Versiunea *expanded edition* pe DVD a filmului documentar, lansată în 2009, va împrumuta titlul vinilului din același 1972 (ca unul alternativ, considerat mai generos) „Fillmore: The Last Days" și va avea o durată consistentă de 160 minute. Deși, regretabil, au fost eliminate din această versiune momentele lui Bozz Scaggs (unul dintre preferații lui Bill Graham).

Atât „Fillmore: The Last Days", filmat timp de o săptămână, cât și „San Francisco Rock: A Night At The Family Dog" înregistrat pe peliculă într-o singură zi suferă de cvasi-amatorism, de o doză de lipsă de profesionalism în actul filmic lipsit de ambiții. Ele rămân în istoria genului doar ca documente vizuale mai mult sau mai puțin elocvente, mai mult sau mai puțin incitante, dar cu certitudine entuziaste ale celebrului idiom muzical vernacular, azi istorie rock, ale acelui *sound* aparte care a dominat Bay Area la cumpăna decadelor. Sunt opere din categoria „minore" ale unor apropiați ai celor doi mari producători Chet Helms și Bill Graham, lăudabile tentative ale unor membri implicați subiectiv în seducătoarea comunitate a momentului zămislitoare a stării de spirit ce se voia imortalizată inclusiv prin emulsia fotosensibilă. Constatăm un paradox: nedeprinderea tehnicii și artei cinematografice, pe de o parte, și respingerea Metodei Pennebaker, pe de alta, au adus cu sine reversul cât de cât fericit al înregistrării genuine a realității înconjurătoare, fără imixtiuni masive și fără viziune proprie – ceea ce conferă, până la urmă, un firesc și un autentic nealterate de filtrele personalității pregnante. Pe cât sunt de neîmplinite artistic, pe atât sunt de importante ambele ca documente. Mai bine zis, rockumente.

## 8.9 DOUĂ NEÎMPLINIRI ALE UNUI MAESTRU CONSACRAT. „John Lennon and the Plastic Ono Band: Sweet Toronto" și „Keep on Rockin'"

Odată febra marilor concerte și festivaluri încingând America de Nord de-a lungul anilor 1968-1969 prin Efectul Monterey, metropola canadiană Toronto se pune și ea pe hartă, de data aceasta cu un eveniment „tematic": revigorarea stilului rock'n'roll propriu Anilor '50, trecut pe linie moartă de idiomul acid rock atunci suveran. Concertul-maraton de 12 ore din Toronto ținut pe 13 septembrie 1969, la care au cântat 18 formații a fost denumit de organizatori „festival". Eu îl includ, totuși, la capitolul „concerte" (vezi Introducerea). A fost, practic, o succesiune de concerte. Staruri cu aura în regres au fost astfel invitate, în speranța că Generația Woodstock (festivalul zis de la Woodstock avusese loc abia cu trei săptămâni în urmă) le va adopta la rândul ei: Little Richard, Chuck Berry, Jerry Lee Lewis, Bo Didley, Gene Vincent. Alături de care apăreau pe afiș nume de ultimă oră, încă puțin cunoscute, recent urcate în topurile din SUA de prezumtivii plătitori de bilete: Chicago Transit Authority (care își va prescurta curând numele în Chicago după albumul lor de debut, forțați printr-un proces de instituția cu același nume), Alice Cooper, Tony Joe White etc. Vedetele absolute care urmau să închidă seara erau The Doors. O pleiadă de trupe locale completau lista în deschidere și nimeni altul decât D. A. Pennebaker a fost angajat să filmeze maratonul muzical întins de-a lungul zilei de 13 septembrie 1969 pe un stadion de fotbal american aparținând Unversității Toronto, Varsity Sadium – care maraton, primise numele elocvent Toronto Rock'N'Roll Revival

Producătorii John Brower şi Ken Walker (acesta va produce şi „Festival Express Tour"[530]) încercau, în mod evident, să impună tinerilor zilei muzica generației lor, dar socotelile de acasă nu s-au potrivit defel cu cele din târg: biletele puse în vânzare pentru mega-spectacol rămâneau pur şi simplu nevândute, căci era rock'n'roll apusese. În disperare de cauză, cineva a avut ideea de a-l invita pe John Lennon ca *Emcee* al galei, cunoscut fiind cultul personal pe care îl avea pentru „aşii" rock'n'roll, cărora le fusese dedicată acțiunea. Acesta înhață din zbor oferta precum ogarul recompensa vânătorului, anunțând însă că participă doar dacă îi este permis să şi cânte. Organizatorilor nu le vine să creadă şi acceptă cu entuziasm oferta superstarului Beatles fără să ştie încă de planul său secret: impunerea atât în fața starurilor deja vetuste, dar consacrate şi capabile de lobby, cât şi în fața publicului (fie el şi unul „periferic" precum cel din Toronto) a noii sale soții, pe care pur şi simplu o diviniza: Yoko Ono, etnic japonez stabilit în Regatul Unit, de profesie artist de avangardă (încă nu prea cunoscut), cu domenii predilecte de activitate arte plastice, film experimental, muzică. Se căsătoriseră în Gibraltar pe 20 martie a aceluiaşi 1969. Intenția lui John de a o impune pe Yoko „veteranilor" rock'n'roll este scrisă chiar pe genericul de început al lui „Sweet Toronto". Lennon „clocise" deja un nume pentru o nouă trupă din care, chipurile, făcea şi el parte (în paralel cu încă activii The Beatles): The Plastic Ono Band, scornit din joacă nu cu mult timp în urmă atunci când aflase că Yoko avusese o instalație la o expoziție de artă din Berlinul de Vest pentru care imaginase patru incinte din plastic în care aşezase magnetofoane funcționale. Astfel, organizatorii se reped în ceasul al doisprezecelea să cumpere bilete de avion pentru nou-înființata

[530] Vezi 11.3.

supertrupă Plastic Ono Band, cu următoarea componență: Yoko Ono – solist vocal; John Lennon – chitară armonie și solist vocal; Eric Clapton– chitară solo; Alan White – tobe (curând va deveni membru fondator al trupei prog rock Yes, îl înlocuise pe Ringo Starr, bolnav, în timpul concertului The Beatles din Australia în 1965) și Klaus Voormann – bas (instrumentist și artist plastic german ce colaborase cu Beatles încă din Hamburg Years, desenase coperta albumului „Revolver", iar în Anii '70 va colabora la albumele a numeroase staruri rock inclusiv Lennon și George Harrison). A fost prima componență a trupei, altele vor urma în timp. Lennon l-a contactat mai întâi pe George Harrison pentru chitară armonie, dar acesta l-a refuzat. („The Beatles Bible" insinuează că Lennon ar fi luat atunci decizia de a desființa The Beatles). Vestea se împrăștie exploziv și miracolul se produce: biletele se vând masiv în chiar ziua concertului – în rockumentar putem vedea cum stadionul se umple încet-încet (dar nu de tot). Să ne reamintim că, la Woodstock, în urmă cu doar trei săptămâni, Lennon a fost refuzat de organizatori să cânte cu Plastic Ono Band, trupă încă nelansată[531].

D.A. Pennebaker sosise cu echipa sa consistentă la Toronto și își făcuse un „plan de bătaie", de bună seamă de comun acord cu organizatorii: vor fi filmate integral evoluțiile starurilor rock'n'roll și Plastic Ono Band, vor fi eliminate în mod cu totul nefericit din ecuație (probabil pentru diminuarea cheltuielilor) concertele trupelor noi atât din SUA cât și din Canada, cele încă fără mare popularitate. Genericul „Sweet Toronto" indică 8 cameramani, printre care Richard Leacock și Pennebaker însuși. Nu știm dacă s-a filmat sau nu concertul The Doors din închidere – nu au apărut imagini și nu se știe de vreo unele. (Nu ar fi fost

[531] Vezi 7.4.

prima oară în care managerii unei trupe din epocă să interzică filmarea în contextul participării la un festival/concert sau să interzică folosirea materialului brut, dacă acel concert nu ieşea bine ori dacă nu erau mulţumiţi de condiţiile finanicare oferite de organizatori.) La public vor ajunge două filme documentare. Mai întâi, un mediu-metraj de 56 minute intitulat „John Lennon And The Plastic Ono Band: Sweet Toronto", care se vrea filmul evenimentului. Filmat în 1969 de Leacock-Pennebaker, Inc. (firma lui Robert Leacock şi D. A. Pennebaker, chiar cea care lansase „Dont Look Back" în 1967 şi „Monterey Pop" în 1968), iese la public (probabil cu titlul lungit) abia în anul 1988 sub egida Pennebaker Associates Film (firma lui D.A. Pennebaker împreună soţia sa, Chris Hegedus şi fiul său Frazer Pennebaker). Cu siguranţă montajele vor fi fost diferite, aşadar avem de-a face cu două versiuni – cea primară, nedifuzată, părând a fi dispărută. Mai apoi, un scurt-metraj de 26 minute adiacent (ca un format tv) intitulat „Keep on Rockin'" (concertul de noapte al lui Little Richard). Primul a avut un soi de avanpremieră în 1971 cu cronici proaste (regia semnată de Pennebaker singur). După care, a fost uitat până la relansarea din 1988 – practic, atunci a fost lansarea propriu-zisă, e practic un rockumentar de gradul doi. Al doilea a ieşit pe piaţă abia în 2000, la Festivalul de Film de la Salonic. Ambele concurează, din nefericire, la titlul de cele mai slabe producţii din impresionanta filmografie a pionierului şi maestrului genului direct cinema. Ne vine greu să înţelegem încadraturile nefericite (parcă făcute de amatori), lipsa atenţiei regizorale distributive, cât şi a decupării juste a spaţiului – ceea ce a condus la un montaj confuz. Şi nu ne vine să credem când vedem un cablu atârnând, prosteşte, chiar în faţa obiectivului camerei principale, cea „de faţă"! (O neglijenţă similară va compromite în

mod incredibil și „The Concert For Bangladesh.[532]) Apoi, scenariul, previzibil dar dezechilibrat, care ratează cu brio momente de vârf pe care le cunoaștem doar din literatura apărută în jurul concertului – cum ar fi celebrul The Chicken Incident din timpul concertului Alice Cooper, în care solistul (atunci încă la debuturi) care a revoluționat concertul rock forțând apariția erei glam rock sfâșie niște perne aruncând penele peste public, după care azvârle găini vii în același public. Soarta găinilor este obiect de dispută – unii susțin că au fost sfâșiate de cei din asistență într-un veritabil *rock pandemonium*, iar alții, că n-ar fi pățit nimic. (Reamintesc: se luase decizia de a nu se filma anumite evoluții). Cineaștii nu au filmat (deși ar fi putut) nici că aici s-au folosit pentru prima dată în lume brichete și luminițe de tot felul (bilete și programe aprinse etc.) pentru finalul concertului, fapt devenit frecvent mai apoi (vezi, de pildă, copeta dublului LP „Planet Waves" cu Bob Dylan And The Band înregistrat în 1973, editat în 1974). Voi sublinia doar că, în cele două rockumentare, nu există inclus în montaj nici măcar un singur plan (general sau nu) cu publicul spectator pe acel stadion. Cât despre reacțiile asistenței „momite" de organizatori cu numele lui John Lennon, acestea există doar pe coloana sonoră, iar, dacă totuși vor fi fost filmate, ele nu au fost incluse în montajul video. S-au adunat finalmente doar 20.000 de *attendees* cu bilete cumpărate – insuficienți, totuși, pentru a umple gradenele Stadionului Varsity, mai ales dacă se stătea și pe gazon (probabil că da). Cu siguranță că acesta a fost motivul pentru care s-au evitat cadrele cu publicul. Din aceeași coloană sonoră au fost excluse huiduielile la adresa vocalizelor bizare ale lui Yoko Ono, care au provocat o reacție ostilă din partea unui public neobișnuit cu așa ceva. Cu toate acestea, Toronto Rock'N'Roll Revival este

[532] Vezi 8.12.

clasat de *Rolling Stone Magazine* „al doilea eveniment rock ca importanță din lume după Woodstock"[533] – afirmația a fost mai degrabă una de circumstanță.

Oricare au fost motivele de neîmplinire, „Sweet Toronto" nu este lipsit, totuși, de câteva (rare) secvențe antologice, cum ar fi promițătorul debut al filmului în care vedem limuzina cu John și Yoko escortată de la aeroport până la stadion de un club de motocicliști semifioroși, unde s-au folosit eficient camere obiective și subiective în montaj plan-contraplan. (The Vagabonds – un club local, au mers 40 în fața limuzinei și 40 în spate, i-au escortat doar pe Plastic Ono Band și The Doors, fapt pentru care membrii clubului au primit de la organizatori locuri în față.) Ori, magnifica improvizație de chitară din concertul lui Chuck Berry, plină de acrobații scenice circărești care nu impietează însă asupra valorii muzicii sale. Din păcate, concertele starurilor rock'n'roll sunt sumar prezentate și extrem de importanta relație cu publicul este diminuată în mod regretabil, făcându-ne să credem că vizionăm un soi de rezumat al unui rockumentar autentic încropit de vreun oarecine, fără prea mult discernământ. Jumătate din film este dedicat evoluției de seară Plastic Ono Band – trupă ulterior ajunsă legendară, dar în acel moment abia încropită pentru concertul din Toronto (și bănuim că versiunea secundară din 1988 a rockumentarului a fost lansată tocmai pentru asta). Pentru că experimentele muzicale imaginate de Yoko Ono și asumate de Lennon și Clapton (dar și de ceilalți doi muzicieni de la secția ritmică) scriu cu adevărat istorie a muzicii genului incipient prog rock, în pofida recției ostile a publicului (cu grijă eliminate din montajul

[533] *„...the second most important event in rock'n'roll history next to Woodstock"* – http://rockandrollrevival.tripod.com/.

audio), un public neobișnuit în 1969 cu asemenea melanjuri de rock anglo-saxon cu insolite modulații vocale extrem-orientale, dublate de experimentarea audio prin bruierea și distorsionarea de-a dreptul schizoidă a instrumentelor. Evoluția Plastic Ono Band din 1969 a fost cu adevărat *ahead of it's time*. E vorba de piesele absolut antologice ale lui Yoko Ono „Don't Worry Kyoko (Mummy's Only Looking for a Hand in the Snow)" și „John, John (Let's Hope For Peace)", figurând pe primul LP Plastic Ono Band intitulat „Live Peace In Toronto", lansat imediat, pe 16 decembrie 1969. Dar în 1988, secvențele respective funcționau deja ca o valoroasă restituire și cu siguranță au constituit imboldul producătorilor pentru revalorificarea filmărilor rămase, totuși, unele de arhivă, cu toată versiunea-avanpremieră din 1971. Și, iar, nu înțelegem încadraturile neartistice făcute din puncte de stație prost alese, decupajul pauper care aproape că îl elimină din ecuație pe Eric Clapton (ceilalți doi muzicieni din secția ritmică nici măcar nu se văd!), absența vreunor cât de mărunte imagini cu publicul de acolo. Nu lipsește însă un moment de un burlesc involuntar, în care Yoko intră în scenă pentru a se camufla îndelung la vedere sub un sac alb (*„bagism"!* ), din care iese apoi „artistic" ca Venus din spuma mării, pentru a putea ține în fața lui John hârtii cu textele cântecelor pe care acesta nu reușea nicicum să le țină minte – un John îmbrăcat aici în celebrele sale costume albe din perioada Bed-In. E o secvență ce chiar are darul să ne „chiar" irite, un alt exmplu ratat de *bagism*[534]...

Lennon a lăsat intenționat piesele lui Yoko pentru finalul concertului lor, ca o surpriză de proporții pentru spectatori – pe care bănuim că și i-ar fi dorit mai evoluați. Ideea de care vorbeam, aceea de *ahead of it's time* a evoluției muzicale a lui Yoko Ono la

[534] Vezi 10.4.

Toronto alături de John Lennon – aici, în premieră absolută – este elocvent ilustrată de comentarii ale fanilor pe IMDb, efectiv incapabili să pătrundă esența revoluționară a momentului artistic, nici măcar după câteva decenii: „Yoko șuieră ascuțit, ca o vestitoare a morții (*banshee*) constipată." Sau: „(John) a «slobozit-o» pe Yoko să improvizeze (sunt gentil!) peste întreaga mulțime." Sau: „...Apoi, urmează «chestia » lui Yoko, e de înțeles de ce unii din audiență au plecat în timp ce trupa prezenta ultimul cântec al serii." Sau: „«Treaba» aia cu Yoko a fost absolut oribilă. Chicotelile și țipetele ei foarte ascuțite mi-au tocat nervii și aproape că m-au dat peste cap." Lucrurile nu stau mai bine nici pe Amazon: „Contrariile se atrag, cred. (John – un geniu muzical, Yoko – opusul unui geniu muzical). Eric Clapton trebuia să-și fărâme chitara fix în capul ei cretin". Identificăm, cu greu, un comentariu pozitiv pe IMDb: „Recomand cu căldură filmul tuturor fanilor Lennon și Yoko și fanilor muzicii experimentale." Este și părerea subsemnatului. Ca, de altfel, și a unor citici muzicali. Dar, ediția lansată pe DVD în 1998 (la zece ani după prima) are un titlu elocvent prescurtat: „John Lennon: Sweet Toronto", numele lui Yoko fiind acum eliminat din ecuație. Dacă părerea subsemnatului contează, lansarea lui Yoko Ono la Toronto de către John Lennon (sub numele The Plastic Ono Band) a fost un mare moment al Secolului XX. Cel puțin, a muzicii. Rock. Prog rock. După ratarea „cu panaș" din decembrie '68 a curiozității „Rock'n'Roll Circus", unde Yoko a „ars" în premieră[535], dar în cerc restrâns.

*

Cât despre „Keep On Rockin'", nu e altceva decât scurtul concert (tot de noapte) al lui Little Richard de la Toronto Rock'N'Roll Revival (scos foarte probabil din context pentru

[535] Vezi 8.3.

nu rivaliza cu cel al lui John & Yoko). Starul tare mărunțel (și deja cam „expirat") năvălește în scenă cu același machiaj de *Nefertiti Maxima* pe care îl vom întâlni două decenii mai târziu la Michael Jackson și se lansează în șarja cântecelor sale de top de odinioară, în timp ce face pur și simplu striptease ca la bară într-un club de gay fără prejudecăți rasiale, eliminându-și pe rând extravagantele piese de vestimentație și aruncându-le frivol înspre publicul care doar se aude, fără să se vadă nici aici (puțin numeros fiind și cam rarefiat). Pare o păpușă cvasi-mecanică incapabilă de vreo expresie a feței, de teamă ca nu cumva să-i crape tencuiala.

IMDb îi indică premiera în SUA în 1973, Wikipedia în 2000 la Festivalul de Film de la Salonic. Allmovie indică doar lansarea pe dvd din 2003.

## 8.10 O LEGENDĂ PE TĂRÂM DE LEGENDĂ: „Jimi Plays Berkeley"

Anii '60 au stat masiv sub semnul protestelor studențești, adeseori feroce, ajunse un adevărat dat al Erei Psihedelice, alături de alte forme de protest mai puțin violente (cum ar fi contracultura hippie). Universitatea Berkeley din California (University of California, Berkeley; sau, UC Berkeley; sau, simplu, Berkeley; sau, și mai simplu, Cal ori California) a ajuns peste decenii să fie asimilată acestor proteste, începute acolo în 1960 și având loc aproape neîntrerupt, de-a lungul întregii decade, cu reverberații în următoarea. (Care, de fapt, este doar unul din cele 10 campusuri ale giganticii Universități California, cel mai vechi.) Laboratoarele de aici au contribuit intens la crearea bombei atomice și a inteligenței artificiale, dezvoltând știința

geneticii, printre multe altele (are cei mai mulți laureați Nobel din lume pe listele sale de foști studenți și profesori). Dar tot aici a fost sorgintea unui val seismic ce va mătura întreg Establishment-ul global, fie din Lagărul de Vest sau Lumea Liberă, fie din Lagărul de Est sau Lumea Socialistă, cea strivită de dictaturile comuniste mai mult sau mai puțin staliniste: mișcarea rămasă în istoria Secolului XX sub numele Free Speech Movement. A fost preluată rapid de propaganda țărilor socialiste sub numele-slogan și intens vehiculat „Libertatea de Expresie" – deși aceste țări nu mai știau cum să sugrume în interiorul lor acest concept-pericol pentru dictaturi. (Și, când țara socialistă de atunci Cehoslovacia chiar a vrut să-l pună efectiv în practică, a fost invadată în august 1968 de țări ale Pactului de la Varșovia, minus România, la ordinele lui Leonid Brejnev, megadictatorul comunist de la Moscova, conform „Doctrinei Brejenv" care „făcea legea" pe un sfert de planetă.[536]) Apogeul protestelor studențești din Berkeley a avut loc în 1969 în lupta pentru salvarea People's Park, atunci când studenții s-au ciocnit violent cu forțele represive trimise împotriva lor de guvernatorul de atunci al Californiei, Ronald Reagan[537]. Așa că... *„If any city in America could claim to possess the heart and soul of student protest, it was Berkeley."* [538]

În primăvara lui 1970, Berkeley fierbea din nou, în urma deciziei Administrației Nixon de a închide 136 de colegii din SUA, pentru a potoli protestele. Și, la sfârșitul acestei primăveri fierbinți, pe 20 mai, de sărbătoarea națională stateunitensă Memorial Day, Jimi Hendrix a fost adus aici pentru două concerte succesive ce au avut loc în partea a doua a zilei la

---

[536] Vezi și 1.2.

[537] Vezi 1.7.

[538] https://www.jimihendrix.com/editorial/the-battle-for-berkeley-may-30-1970/ – de pe site-ul official Jimi Hendrix.

Berkeley Community Theatre – edificiu-nod al contraculturii californiene, în care au avut loc zeci și zeci de spectacole ale unor supertrupe și unde s-au înregistrat numeroase albume live (mai mult sau mai puțin oficiale). Memorial Day e o sărbătoare în memoria soldaților SUA morți în lupte, se celebrează în ultima zi de luni din luna mai. Concertele lui Jimi la Berkeley au fost sâmbătă seara, prinse în lanțul de evenimente dedicate sărbătorii – primul, de la ora 19:30, al doilea, de la ora 22:00, cum apare pe fluturașul de promovare (*handbill*), din care aflăm și că organizatorul a fost însuși Bill Graham. Tot de aici mai aflăm și că fusese o acțiune rock dublă, în ziua precedentă, vineri, cântând în aceeași sală folkistul canadian James Taylor și trupa britanică de folk rock psihedelic Pentangle – totul, probabil, sub umbrela Memorial Day. (Niciuna din aceste informații nu apare în film.) Și concertul lui Jimi urma să fie de asemenea înregistrat, și nu numai audio, căci o echipă de cineaști urma să documenteze evenimentul. Vor fi conduși de un anume Peter Pilafian, ce semnează pe generic doar ca producător, un ne-experimentat ce va deveni în timp operator, aflat aici la debutul său absolut (nu va aduna în lunga sa carieră decât două titluri în filmografie ca regizor). Din păcate, întreaga echipă angajată de Pilafian pentru obscura și efemera casă de producție implicată, Dor Jam Productions (sic!, cu un singur „o"), cu acest unic titlu în portofoliu (!), era alcătuită din entuziaști aflați aproape toți la începuturi (sau aproape de acestea) și lipsa unui regizor autentic va tara considerabil producția. Genericul de debut ne arată „*A film by*" – și urmează lista de debutanți. Baird Bryant care va semna și montajul pe genericul de final, născut cu o generație înaintea celorlalți (1927-2008), a fost singurul cu experiență dintre toți. Este cel care, la „Gimme Shelter" al Fraților Mysels,

filmase cu camera sa în decembrie 1969 uciderea lui Meredith Hunter de către un Hell's Angel[539]. Va regiza „Celebration at Big Sur", filmat în 1969, la care va fi și operator[540]. Joan Churchill, apare pe genericul de final ca al doilea operator din trei, fusese și ea unul dintre cei patru operatori de la „Celebration at Big Sur" unde tocmai debutase. Peter Pilafian, apare pe genericul de final doar ca producător, debut absolut (IMDb îl indică regizor, nu și genericele rockumentarului). Eric Saarinen, apare pe genericul de final ca primul operator, debut absolut, va filma la „Fillmore: The last Days"[541], va avea o carieră notabilă în televiziune și reclame. În fine, să-l menționăm și pe cel de-al treilea operator: Peter Smokler, aflat tot în anul debutului, și el filmase anterior la „Celebration at Big Sur". Suntem, așadar, în fața unui soi de regie colectivă, formulă cât se poate de nefericită. Titlul filmului lor, un mediu-metraj de gradul unu: „Jimi Plays Berkeley".

Începutul ne pune în fața unei lungi secvențe ce pare promițătoare, filmată în interiorul limuzinei care îl transportă pe Jimi la locul concertului. Superstarul stă pe bancheta din spate lângă două prezențe feminine, ca două flăcări vii. (Genericul, atât cât ne-a rămas azi din el după reeditarea pe DVD din 2011, nu le menționează.) Una este fidela sa apropiată Devon Wilson – o super-groupie din Psychedelia cu un tragic destin. O vedem alături și pe Colette Mimram, o altă relație a sa de durată – patroană a unui boutique din New York ce-i asigura mare parte din flamboianta sa vestimentație. Trăim cu impresia că vom avea de-a face cu o nouă operă direct cinema – fapt care n-ar fi putut fi decât îmbucurător. Dar, ne îndepărtăm în scurt timp de

[539] Zezi 6.2.3.

[540] Vezi 7.5.

[541] Vezi 8.8.

preceptele curentului, căci o voce din off (lucru inadmisibil în direct cinema!) începe să ne povestească despre Jimi și despre cum este el ca om – glisăm ca estetică filmică înspre deceniul următor, ce lasă în urmă destul de rapid curentul american. (S-ar putea să fie vocea lui Billy Cox, pe care îl vedem în amorsă, dar nu avem de unde ști cine relatează – îi luase locul la bas britanicului Noel Redding, care părăsise trioul Jimi Hendrix Experience în 1969.) Aflăm, printre altele, că în L.A. Jimi a ieșit furios din scenă în mijlocul unui concert, nemulțumit de reacțiile publicului. Dar, s-a întors acolo după aceea, să cânte pe gratis – într-o lume de profesioniști, așa ceva se întâlnea rar.

Regia colectivă „bifează" o tentativă doar de a documenta evenimentul prin cadre direct cinema împrumutate de la cineaștii anteriori, autori ai marilor opere din Psychedelia. Cum ar fi, instalarea trupei și a aparaturii în sala de concerte. Sub acerba supraveghere a lui Devon, care, atunci când era aproape de Jimi, îl păzea cu tenacitatea unui cerber – conform relatării lui Carlos Santana, martor ocular, descins la fața locului mai înainte în sală, rămas și pentru concert (dar nici asta nu apare în rockumentar). Nimic nu iese cum trebuie acestei echipe, ce pare a fi una de încropeală. Cadrele sunt prost alese, prost încadrate, prost eclerate și ades fără claritate – deci, rebuturi! Bănuim că, dacă a recurs la atare rebuturi în faza de post-producție, regia colectivă nu prea a avut mult material brut la dispoziție.

Echipa de filmare iese, totuși, lăudabil în afara teatrului, unde prezența lui Hendrix polarizase grupuri de *freaks*, care devin subiect al unor secvențe ce puteau fi antologice – din păcate, la fel de inexplicabil de prost filmate. Un prim grup este o adevărată surpriză: câteva zeci de semi-zombies care au alcătuit în pripă un boicot împotriva filmului „Woodstock" abia lansat de Warner

Bros., etalând pancarde anemice scrise „pe genunchi", mergând cu acțiunea lor în siajul concertului Hendrix, care, iată!, le-a adus chiar și cameramani care stau de vorbă cu ei! Ce faceți aici?, e întrebată o fată ștearsă care vorbește ezitant, fără a părea că știe prea bine cine e. Boicotăm Woodstock! De ce boicotați? Că ne cer 3 dolari și cincizeci pentru un film pe care noi l-am făcut! Cine l-a făcut? Noi l-am făcut, poporul!... („*The People!*"), răspunde ea tâmp, dar bucuroasă că i s-a ridicat o minge la fileu. Niște unii de vârste mai coapte argumentează steril unul cu celălalt, ținându-se de pancarde să nu cadă, regăsindu-și cu greu luciditatea necesară, foarte probabil după cele întâmplate în noaptea precedentă (suntem în dimineața din ziua concertelor). Agățată de gâtul unui câine, vedem o pancardă pe care scrie „*THE PEOPLE MADE WOODSTOCK WARNER BROS. MAKES PROFITS*" – dar citim textul cu mare greutate, cadrul fiind ultrascurt și supraexpus. La pieptul fetei care vorbise ezitant mai adineauri, vedem în plan-detaliu o insignă cu textul „*TODAY'S PIG IS TOMORROW BACON*", servit nouă în aceleași circumstanțe ingrate și neprofesioniste (ca să pot citi textele, a trebuit să dau stop-cadru pe fotogramele respective). Un alt grup care frizează sordidul s-a adunat pe scările de la intrarea în teatru – sunt cei care vor să intre fără bani, băieți și fete, albi și negri amestecați. Cei mai mulți vegetează cuminți în bunul spirit *flower power*, unii cântă din „chitări" și muzicuțe și, provocați, își dau cu părerea despre muzică și despre cum „devine chestia" cu ea – sunt montate (probabil, ostentativ) jumătăți de propoziții sau de fraze care accentuează abulia acelor letargici tineri, în mod evident unii „cu busola stricată". Oare, de ce avem impresia că toți de pe-acolo erau așa, urâți și palizi?... Cât de departe putem fi de proiecția idealizată, cristalizată în timp, a unor hippies solari și

frumoși!... Apoi, o pornim agale pe străzile dimprejur, prin fața anostelor vitrine de provincie, întâlnindu-ne cu alte personaje episodice, provocate și ele la discuții despre muzică și „semizeul" cel tocmai descins în urbe, călare pe chitara lui zburătoare – și trăim cu senzația că autorii au vânat cu obstinație figuri grotești sau caricaturale – *„inarticulate fans trying to describe Hendrix"*[542]. Mai încolo în montaj, polițiștii care asigurau teatrul (străzile nu erau sigure) hăituiesc jucăuș și prind zâmbitori pe câte unii care încercau să se strecoare înăuntrul clădirii te-miri-pe-unde, chiar și cu aceștia se stă de vorbă, tot fără o mare suculență – *„glimpses of counterculture wildness without much context"*[543].

Dar Berkeley fierbea ca un cazan sub presiune – nu că asta n-ar fi fost starea sa cotidiană a locului la cumpăna dintre decenii... Montajul evenimentului generat de concertele din acel 20 mai 1969 este alternat cu alte filmări, independente (semnate Johann Rush pe genericul de final), ale revoltelor aceleiași primăveri. Studențești ori mai puțin studențești – vedem implicați și oameni prea bătrâni pentru mediul academic ori alții care chiar nu păreau prea duși pe la școală. Unii, umplând până la refuz bena unui camion, flutură isteric steagul roșu comunist (al Viet Cong). Alții poartă cu devoțiune largi pancarde anti-Vietnam, ce par să exprime sorgintea revoltei lor. Dar, așa cum ne-am obișnuit și din alte filmări, vedem multă studențime agresivă, care provoacă forțele de ordine să fie încă și mai agresive. Un cadru persistă în memorie: vedem o tânără foarte probabil studentă, intelectuală, ochelaristă, fragilă, potolită, privind nemișcată în gol de pe marginea unui trotuar în mijlocul unui tumult care tinde să o înghită precum un Maelström urban din carne și oase – și, din afara cadrului,

[542] https://codacollection.co/stories/free-range-hendrix.

[543] Idem.

se repede la ea un polițist care îi trage un pumn în față neobișnuit de puternic și deloc justificat, doborând-o într-o secundă, într-un mod absolut revoltător. Este imposibil ca fragila mandibulă a fetei să fi rezistat acelei lovituri bestiale. Asta ne readuce aminte că niciun agresor nu a fost tras la răspundere pentru crimele comise atunci împotriva unor protestatari sau împotriva unor tineri pur și simplu neimplicați – pe stâlpi vedem lipite ziare cu articolul despre Kent State Shootings, având în el faimoasa poză care a obținut Premiul Pulitzer cu studentul ucis cu focuri de armă de Garda Națională din Ohio în timp ce mergea pașnic la cursuri. Cunoscut și sub numele de May 4 Massacre sau Kent State Massacre – un masacru abject comis de trupele Gărzii Naționale în timpul unui miting anti-Vietnam în interiorul campusului Kent State University (4 studenți uciși și 9 răniți).

Revenind în sală, o atenție specială a echipei de cineaști nu se putea să nu fie acordată înregistrărilor din concertele zilei, ținta declarată a întregului demers filmic – și, odată în plus, regretăm stângăcia absolută a filmărilor care își propun să-l aibă pe Jimi drept protagonist. Unghiuri incredibil de prost alese, cadre ca de amator ce nu promite mai nimic, fără claritate și cu ecleraj deficitar. Ceva ne sare în ochi: chitara Fender folosită de megastar nu era o comandă specială pentru stângaci (Jimi era stângaci și aceștia își comandau instrumente special făcute pentru ei), ci era una normală, dar întoarsă invers, ceea ce o face să fie ținută complet răsturnată, odată făcută manevrele *„flip vertical"* și *„flip horizontal"*– cheile de acordaj sunt în jos, butoanele de reglaj și vibratorul ajung acum deasupra corzilor, dar Jimi nu are probleme în a o mânui chiar și așa. Ratate sunt și momentele de virtuozitate cu care își pigmenta concertele și care făceau deliciul fanilor – ciupitul corzilor cu dinții, cântatul cu chitara ținută

în spatele capului sau sub piciorul său stâng ridicat în aer. Fanii nu i-au iertat pe realizatori: „*It pains me to rate a Hendrix video so low, but honestly, this film looks like it was done by a bunch of kids with dad's super 8 camera*" – comentator pe IMDb care semnează crazymanmichael[544]. Nu doar partea de video e compromisă, ci și captura audio – remixul făcut de faimosul Eddie Kramer pentru editarea pe dvd nu salvează prea multe. Ce nu aflăm din rockumentar este că Jimi era în turneul „The Cry Of Love Tour", unul de promovare a viitorului său album de studio (editat postum). În paralel, s-a făcut o înregistrare audio doar a celui de-al doilea concert, lansată pe CD abia în 2003, remixată tot de Kramer. Ambele producții, și cea editată acum pe dvd din 2011 a rockumentarului „Jimi Plays Berkeley" (cu premiera inițială pe 13 septembrie 1971) și cea din 2003 a CD-ului „Live în Berkeley", au fost publicate peste ani de Janie Hendrix, sora muzicianului.

Ajungând la finalul filmului, în timp ce regretăm calitatea cu totul modestă a realizării în ansamblul ei, ne întrebăm poate retoric dacă montajul în paralel a concertelor (sunt incluse cântece din amândouă, vestimentația protagoniștilor e diferită) și a revoltelor din Berkeley (studențești, până la urmă) fac casă bună împreună. Adică, dacă cele două universuri reușesc să se întrepătrundă sau rămân mai degrabă unele paralele. Dacă rockul psihedelic este tributar protestelor studențești ori invers, dacă au mers mână-în-mână sau a avut fiecare cărarea sa, dacă s-au influențat reciproc ori nu, intersectându-se doar sporadic. Ar fi să fie cel mai important lucru referitor la acest rockumentar de gradul unu complet ratat, cel al unei legende descinse într-un loc de legendă.

---

[544] https://www.imdb.com/title/tt0245184/reviews.

Din câte știu eu, este singurul film în care apare, fie și episodic, Devon Wilson – o *super*-groupie care a ajuns în râvnita apropiere a multor vârfuri ale muzicii de atunci. A început ca tânără fugară prostituată dependentă timpuriu de droguri. În afara lui Jimi, a avut relații cu zeci nume sonore (Jim Morrison, Mick Jagger, Brian Jones, Eric Clapton, Duane Allman, Miles Davis, Quincy Jones ș.a.). Pentru Jimi avea o devoțiune specială și el a scris un cântec inspirat de charisma și de personalitatea ei: „Dolly Dagger", editat postum pe albumul „Rainbow Bridge" din 1971. Conform celor declarate mai târziu de bateristul Mitch Mitchell din Jimi Hendix Experience (și personaj în „Jimi Plays Berkeley"), pentru muzician, ar fi fost una din cele doar două pasiuni ale vieții sale. Pe măsură ce dobândea faimă și succes, relația dintre cei doi tindea să se estompeze – în pofida vieții ei de până atunci, era posesivă și teribil de geloasă pe relațiile ce tindeau să devină cât-de-cât stabile între Jimi și alte femei (cu toate că, se spune, ea personal îi procura ades alte femei, alături de droguri). Ca în filme, s-au reîntâlnit din întâmplare pe King's Road la Londra pe 18 septembrie 1970 și, în noaptea următoare, Jimi murea într-o cameră din Samarkand Hotel, devenind și el membru al funestului Club 27. Devon se întoarce distrusă la New York, sucombă în dependența de heroină și, în februarie 1971, se prăbușește în circumstanțe rămase obscure pe una din ferestrele lui Chelsea Hotel, zdrobindu-se pe trotuar. Avea tot 27 de ani. Înainte de moarte, lansase acuzații înspre Monika Danneman, o fostă patinatoare de performanță din RFG – femeia care a fost cu Hendrix în ultima sa noapte, cea fatală, insinuând că nu ar fi fost vorba despre vreun accident.

## 8.11 AMURG ÎN PSYCHEDELIA. „Ten For Two: The John Sinclair Freedom Rally"

Focarele contraculturii Anilor '60 au fost universitățile, iar University of Michigan Ann Arbor era un soi de navă-amiral printre cele din *Mid-West*. Universitatea Michigan a fost înființată în anul 1817 – cu 20 de ani înainte ca teritoriul să devină stat. În 1837, odată cu înființarea statului Michigan, sediul s-a mutat din Detroit la Ann Arbor, unde a rămas până azi. Aici s-a întâmplat primul Sit-In din lume împotriva Războiului din Vietnam, pe 24 martie 1965 – tip de acțiune studențească de protest pașnic ce s-a extins în întreaga lume liberă. Și tot aici s-a gândit să organizeze un concert rock Leni Sinclair, soția lui John Sinclair, ex-liderul organizației White Panther Party din Detroit, aflat în închisoare deja de doi ani și jumătate. Un apreciat poet, fusese condamnat la nu mai puțin de zece ani pentru că vânduse două jointuri de marijuana unei agente sub acoperire și întreaga lume a contraculturii fusese șocată de duritatea sentinței (în anii precedenți, mai avusese câteva condamnări ușoare pentru fapte similare). Concertul urma să atragă atenția opiniei publice asupra cazului soțului ei, „piesă grea" a contraculturii hippie din metropola Detroit și victimă – în opinia sa și nu numai – a unui sistem judiciar etichetat drept cvasi-fascist. Moderna și recenta sală polivalentă Crisler Arena părea locul ideal. (Construită în 1967, se va numi ulterior Crisler Center.) Mica și delicata Leni, artist fotograf, cu pregnantul ei accent german de care n-a scăpat nici la bătrânețe, se născuse în 1940 (în WW2) la Koenigsberg în fosta Prusia Orientală, (cândva orașul lui Kant, devenit postbelic în mod halucinant Kaliningradul lui Stalin) și plecase la 18 ani spre America împreună cu familia prin

Berlinul de Est. Se apucă de organizarea concertului imaginat ca o nouă acțiune majoră de protest și numit The John Sinclair Freedom Rally. Cu suportul organizației Rainbow People[545] reușise să încropească un afiș care-l avea în vârf pe Bob Seger atunci când Abbie Hoffmann află despre eveniment și-i convinge pe John Lennon și Yoko Ono (prietenii săi din 1969, de când cei doi se stabiliseră la New York) să participe și ei, spre exaltarea lui Leni: „Când s-a aflat că vin John și Yoko, biletele s-au epuizat în trei ore!"[546] (The Plastic Ono Band era deja consacrată și Yoko impusă lumii). Mai mult, Lennon decide să producă personal un documentar al concertului-miting. Dar asta nu era încă totul: un post de radio local urma să transmită live întreaga acțiune, ceea ce-l va face pe poetul deținut să poată să asculte concertul ținut în numele său la un aparat cu tranzistori, în celula sa din Penitenciarul de Stat Michigan: „John Sinclair a avut cel mai prost loc posibil la mitingul de eliberare ținut în numele său pe Crisler Arena în 10 decembrie 1971. Dar nu a pierdut nici un singur minut de concert"[547].

Producătorii John Lennon și Yoko Ono decid că regizorul Steve Gebhardt își va puncta debutul de cineast prin rockumentarul de 78 minute ce va purta numele inițial „Ten For Two", iar mai apoi pe cel extins „Ten For Two: The John Sinclair Freedom Rally / Zece pentru două: Miting pentru eliberarea lui John Sinclair" (adică, zece ani pentru două joint-uri). Totul derulat prin studioul lor Butterfly Productions cu sediul la New York, devenit

---

[545] Înființată în 1968, există până azi, ca o extensie în timp a contraculturii hippie. Se mai numește și Rainbow Family.

[546] Vezi pe Internet interviul autobiografic Leni Sinclair - http://www.backstage-gallery.com/photographer/LeniSinclair.html.

[547] *„John Sinclair had the worst seat possible for the freedom rally held in his own name at Crisler Arena on Dec. 10, 1971. But he didn't miss a minute of the show."* - http://www.annarbor.com/entertainment/sinclair-sidebar/.

noua lor metropolă. Întreaga carieră a regizorului (ce numără în dreptul filmografiei sale doar șase titluri în patru decenii) a rămas strâns legată de John și Yoko – pe de o parte și de John Sinclair – pe de alta. Cu primii va face și alte trei titluri: „John Lennon And Yoko Ono Present The One-To-One Concert în 1972", „Imagine" tot în 1972 (a nu se confunda cu mult mai bine distribuitul „Imagine: John Lennon" din 1988 al lui Andrew Solt) și „John Lennon Live In New York City" în 1986. Va mai semna în 2004 filmul biografic „Twenty To Life: The Life & Times Of John Sinclair". Gebhardt se pare că nu face decât să înregistreze „la comandă" concertul-miting (apare și ca unul dintre cameramani), lăsându-ne peste decenii singurul document complet, dar fără vreo viziune regizorală, al unui asemenea eveniment antologic, cu aură de-a dreptul de legendă urbană prin impactul său, care „portretizează partea mai întunecată, paranoidă din Early Seventies"[548]. Conform genericului de final, montajul a fost supervizat tot de John și Yoko. Întregul film este axat, desigur, pe cei doi vectori ai evenimentului – momentele de concert ale trupelor și discursurile activiștilor invitați în mijlocul celor 14.000 de studenți din Ann Arbor, care vibrează la ambele idei exact cu intensitatea pe care și-o doriseră organizatorii. La care, se adaugă un epilog neașteptat și emoționant. Nimic altceva din jurul concertului-miting nu a stârnit interesul producătorilor pentru acest rockumentar politic[549].

Partea muzicală este, poate, cea mai aparent eterogenă dintre toate producțiile din Psychedelia – care aici e, în mod evident, la crepuscul. Înlănțuirea cântecelor ce se voiau de protest (fie prin mesaj, fie prin concepția actului muzical propriu-zis) baleiază

[548] Comentator pe IMDb care semnează Nogerelli – https://www.imdb.com/title/tt0318115/reviews?ref_=tt_urv.

[549] În legătură cu ideea de „rockumentar politic", vezi și 7.7.

toate genurile, toate formele de exprimare de la începutul noului deceniu, trecându-se rând pe rând prin toate genurile imaginabile în acel anume moment: ethno (un soi de raga indiană oferită „cu altruism" de adorabilul afon Allen Ginsberg); folk zis protestatar (Phil Ochs, cântăreț asociat folkului rebel din universități în întreaga decadă precedentă); un country rock spre honky tonk, ori mai degrabă southern rock (Commander Cody And The Lost Planet Airmen – una dintre primele trupe de country rock, înființată în 1967); rock'n'roll classic (aceiași); un acid rock eficace și cât se poate de virulent (Bob Seger, apreciat rocker crescut în Ann Arbor, mutat apoi în Detroit); hard-rockul care deja își câștigase dreptul de cetate (The Up – cel mai scurt moment muzical al montajului, de doar câteva măsuri, al unei trupe rock azi intrată în obscuritate din Detroit); soul și blues în stare pură (Stevie Wonder & The Wonderlove); o ultravitală secvență free jazz (Archie Shepp & Rosewell Rudd With The Contemporary Jazz Quintet – un negru și un alb improvizând excelent împreună); avem până și proto-punk, cu sonorități ce anticipează evoluția noii decade (David Peel And The Lower East Side – un rocker din New York protejat de Lennon adus aici cu una din trupele sale); în fine, rock și prog rock (John Lennon și Yoko Ono). Nu există doi interpreți care să practice același gen muzical, dar, în loc să deranjeze, ideea de eterogenitate nu face decât să sublinieze demersul producătorilor: întrega lume protestează, indiferent de modul în care înțelege să-și trăiască viața! O selecție muzicală pe aceeași idee (dar fără conotații politice) întâlnim în „Supershow"[550].

O altă linie de forță e dată de alternarea unică în producțiile de gen a discursurilor militanților, activiștilor, „agitatorilor" de varii apartenențe, orientări și rase, desfășurați într-un evantai la

[550] Vezi 8.6.

fel de larg deschis ca cel al muzicienilor: Ed Sanders, poet și muzician, editor al ziarului underground de avangardă *Fuck You*, care apăruse pe coperta revistei Life[551] cu explicația *„a leader of New York's other culture"* [552] (printre altele, membru fondator al formației The Fugs, activă între 1964-1969); Father Groppi, un preot romano-catolic italo-american și lider marcant al luptei pentru drepturi civile; teribilul Bobby Seale, unul din cei doi fondatori ai Black Panther Party For Self-Defense și unul dintre Chicago Eight[553]; Rennie Davis, activist Anti-Vietnam și unul dintre Chicago Seven; Dave Dellinger, un radical charismatic; Jerry Rubin, co-fondator al Yippie! Party alături de notoriul Abbie Hoffman. Așadar, un conclav alcătuit din muzicieni de tot felul, evrei marxiști New Left, extremiști de culoare, radicaliști albi și popi romano-catolici – uniți de același impuls de a torpila Establishment-ul în general și administrația Nixon în particular. Lucru care le iese, de altfel, din plin – virulența discursurilor lor hipnotizând asistența și frizând, pe alocuri, propaganda agitatorică de tip de-a dreptul bolșevic. Father Groppy dezvoltă în discursul său o asimilare a lui Nixon cu Hitler. Bobby Seale, un remarcabil orator și histrion, imită cu har actoricesc într-un moment vocea lui Nixon, ridiculizându-l teribil (așa cum românii imitau pe vremuri, în băşcălie, vocea gângavă a lui Ceaușescu). Să menționăm împletirea în crescendo, într-o secvență montată în paralel, a discursurilor lui Rennie Davis și Dave Dellinger, cu forța de impact ridicată astfel la pătrat – singura idee regizorală a filmului pe care nici nu știm cui i-o datorăm (regizorului ori

[551] Numărul din 16 februarie 1967.

[552] https://www.granarybooks.com/images/upload/edsandersarchive.pdf.

[553] Procesul celor opt judecați inițial pentru dezordinile stradale din Chicago din 1968 în timpul Convenției Partidului Democrat. După izolarea „panterei" Bobby Seale de ceilalți datorită agresivității sale extinsă și în sala de judecată, procesul a devenit cunoscut ca Chicago Seven.

producătorilor?). Avem şi un moment solar în care iau cuvântul soţia hippie Leni şi apoi mama foarte elegantă şi distinsă a lui John Sinclair, care emoţionează amândouă prin sinceritatea nedisimulată şi pertinenţa vorbelor lor concise – ceea ce are darul de a întărâta şi mai tare o audienţă deja încărcată. Şi, lovitură de teatru!, se stabileşte printr-un telefon amplificat în staţie, aşadar în urechile celor paisprezece mii de-acolo, legătura cu Sinclair însuşi, care asculta închis în celula sa concertul organizat pentru el şi transmis în direct la radio! (Vedem că regimul penitenciarelor din SUA era cu totul altul decât al celor din Lagărul Comunist, în care deţinuţii politic avuseseră unul de exterminare fizică şi nu putem trece peste reiterarea faimoasei butade de secol XX: „e uşor să fii marxist într-o ţară democratică, dar ia încearcă să fii democrat într-o ţară marxistă!").

Înainte de cântecul de final, John Lennon rosteşte, la rândul său, câteva cuvinte memorabile care trebuie obligatoriu citate:

> „Am venit aici nu numai pentru a-l ajuta pe John şi pentru a arăta lumii (*to spotlight*) ceea ce se întâmplă, dar şi pentru a vă arăta tuturor şi a vă spune că apatia nu este o cale, că putem face într-adevăr ceva. OK, [cultura] *flower power* n-a mers (*didn't work*), şi ce dacă? Începem din nou!"

După care, cântă piesa compusă special, „John Sinclair", moment pe care îl vom vedea inserat în toate documentarele biografice despre John Lennon de atunci încolo. A se reţine că, la finele lui 1971, John Lennon puncta deja sucombarea contraculturii hippie: *„flower power didn't work!"*. Şi clama începutul alteia, pe dată: *„So What? We begin again!"*.

Pe ultimul cadru al concertului, apare scrisă data acestuia: vineri, 10 decembrie 1971. Imediat, pe primul cadru al epilogului, apare scrisă o nouă dată: luni, 13 decembrie 1971, aşadar

doar trei zile mai târziu. Zi în care John Sinclair este eliberat pe neașteptate din închisoare (după ce, inițial, i se refuzase până și cauțiunea), își ia copiii în brațe și plânge fără a putea articula ceva coerent, având-o alături pe fidela sa soție. Acesta este epilogul, filmat pe culoarele penitenciarului, cu camera pe umăr. Ce nu aflăm din film e că Leni organizase concertul în preziua lucrătoare a ședinței Curții de Justiție a statului Michigan, care se autosesizase în prealabil în legătură cu acest caz și care stipulează la trei zile după concert (cu un weekend la mijloc) atât faptul că mijloacele folosite de autorități pentru arestare nu au fost legale, cât și faptul că legile statului referitor la consumul de marijuana sunt neconstituționale și dispune eliberarea imediată a condamnatului. În anul următor, aceeași instanță va desființa sentința de condamnare a lui John Sinclair – vezi documentarul lui Morley Markson din 1988 „Growing Up In America" despre contracultura radicală a Anilor '60.

Filmările lui Gebhardt sunt convenționale, fără mișcări de cameră, montajul e unul liniar (cu o singură excepție citată – cea a montajului în paralel), fără ruperi de ritm. Ca și în cazul „The Concert For Bangladesh", un alt memorabil concert, regretăm absența unui regizor cu har și conchidem că valoarea peliculei constă exclusiv în documentarea unui eveniment (ce-i drept, crucial) al amurgului în Psychedelia. Premiera oficială, însă, va avea loc abia pe 1 aprilie 1989, și: – *„If you ever wondered why the U.S. government wanted to deport John Lennon, you have only to look as far as this documentary, which was withheld from distribution for the 18 years it took to settle all the legal matters relating to the incident"*[554]. Apropo de opintelile administrației Nixon de

[554] Cronica filmului pe Allmovie de Clarke Fountain – https://www.allmovie.com/movie/ten-for-two-vm177584.

a-l deporta la propriu pe John Lennon, vezi documentarul „The US vs. John Lennon" din 2006, în regia lui David Leaf – pentru a scăpa, John And Yoko au declarat într-o conferință de presă înființarea țării imaginare Nutopia, ai cărei ambasadori s-au declarat și au cerut amândoi imunitate diplomatică pe 2 aprilie 1973, la New York. Yoko avea Green Card de pe urma căsniciei sale anterioare cu un american, lui John i s-a refuzat însă una și primise deja ordinul de deportare (de care a scăpat foarte greu).

## 8.12 UN EPISOD ICONIC ÎN SECOLUL XX: „The Concert for Bangladesh"

„Țara Pură", dar și „Țara Celor Puri". Asta înseamnă, în limbile farsi (oficială în Iran) și urdu (oficială în Pakistan), toponimul Pakistan, stat apărut în 1947 peste ruinele Imperiului Colonial Britanic. De fapt, a fost vorba inițial despre două state, Pakistanul de Vest și cel de Est – plasate pe hartă diametral opus, în extremitățile nord-vestică, respectiv nord-estică ale subcontinentului indian – așadar, la sute și sute de km unul de altul. Pakistanul de Est intră masiv în atenția opiniei publice mondiale în noiembrie 1970, când ciclonul Bhola ucide incredibila și inexplicabila cifră de o jumătate de milion de oameni – la care se adaugă milioanele de refugiați în învecinata Indie, cu foametea inerentă și alte sute de mii de decese, mai mult sau mai puțin consemnate în scripte. Dar, marasmul abia începe! Partide politice de orientări diferite câștigă alegerile în cele două state-surori (doar pe hârtie), despărțite însă de întreg nordul imens al Indiei. Pakistanul de Est (socialist) își declară independența față de cel de Vest (islamist). Acesta din urmă lansează în martie 1971 Operațiunea Searchlight – invadarea Estului ocolindu-se cu mare cheltuială India prin și peste

Marea Arabiei și Golful Bengal, cu țintă principală ocuparea orașelor importante, în special a capitalei Dhaka. (Pakistan păstrase totuși în Est, la 2.000 km distanță în linie dreaptă peste Nordul Indiei, importante contingente militare sporite curând prin noile transporturile pe culoarele aeriene și maritime din jurul Indiei ostile. Odată țelul atins, Vestul islamist demarează procesul de lichidare a ființei naționale a Estului, într-un sinistru genocid cum numai Asia e în stare să genereze. Etnicii hinduși din noul stat apărut pe hartă sunt exterminați fizic ca pe vremea lui Timur Lenk, fiind asociați idolatrilor de către fundamentaliștii islamici invadatori și, prin urmare, „*untermensch*" – ceva ce nu merită să existe. Studenții Universității Dhaka (metropola Capitală) sunt împușcați acolo unde sunt identificați iar studentele răpite de pe stradă și închise în bordeluri militare (islamismul conservator interzice educația fetelor). Intelectualii de vârf de toate orientările (artiști, medici, ingineri etc.) sunt vânați și asasinați după liste atent întocmite de serviciile secrete ale armatei. „A fost cea mai incredibilă, cea mai calculată stare de fapte de după zilele naziștilor în Polonia."[555]. Pier astfel în primăvara-vara lui 1971, de armele soldaților, încă alte aproximativ trei milioane de oameni – după cei uciși de Bhola la sfârșitul toamnei precedente. Alte șapte milioane caută refugiu în învecinata Indie, provocând o foamete de coșmar cu un incalculabil număr de morți. Țara sucombă în incredibile dezastre umanitare și devine, în timpul verii, teatrul de luptă atroce al variilor miliții de tot felul mânate de crezuri divergente – tărâmul oamenilor de aceeași rasă care se omoară în draci unul pe altul așa cum numai în Asia se pricep s-o facă. Cifrele victimelor sunt relative, neputând fi confirmate

[555] Cuvinte dintr-un articol publicat în revista Times din 2 aug. 1971 („The Ravaging Of Golden Bengal"), citând un înalt demnitar al SUA – https://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,878408-10,00.html.

nici pentru Bhola, nici pentru războiul zis „de eliberare". Pakistanul (de Vest) nu a recunoscut decât 27.000 de victime – deşi a admis finalmente toate tipurile de atrocităţi comise în Bangladesh de soldaţii săi.

Acestea toate se întâmplau aşadar în „Ţara Celor Puri" atunci când Ravy Shankar îl întâlneşte la o cină pe bunul său prieten George Harrison în faimoasa reşedinţă a acestuia Friar Park, în primăvara lui 1971, după invazie şi după ce primele veşti despre atrocităţi apăruseră în presa occidentală. Celebrul conac (*mansion*) din Henely-On-Thames, construit în stil victorian de la jumătatea sec. XIX, achiziţionat de George Harrison în ianuarie 1970, va fi asimilat de atunci încoace cu persoana şi viaţa sa (vezi documentarul „George Harrison: Living in the Material World" din 2011, de Martin Scorsese). Maestrul necontestat al sitarului îşi mărturiseşte dorinţa de a face ceva pentru victimele nevinovate din ţara Pakistanul de Est, care se va numi în curând Bangla Desh (conform grafiei iniţiale), intenţia de a organiza, de exemplu, un concert care să strângă nişte bani pentru medicamente – să zicem, vreo 25.000 $... Shankar se născuse în 1920 statul Uttar-Pradesh, învecinat provinciei Bengal, într-o familie de brahmani. Avea, prin urmare, aceleaşi credinţe religioase cu cei exterminaţi fizic de soldaţii musulmani din Pakistanul de Vest. Profund indignat de „situaţia din teren", inimosul Beatle marşează imediat, preia el organizarea acţiunii absolut inedite (nimeni nu imaginase până atunci vreun concert rock cu scopuri umanitare), îşi transformă Fryar Park în cartier general şi convinge câteva superstaruri (printre care Bob Dylan şi Eric Clapton) să vină la Madison Square Garden din New York şi să cânte pe gratis în faţa a 40.000 de spectatori, pe 1 august 1971, dată indicată de un astrolog indian consultat special pentru eveniment. Conform

celor declarate de Harrison însuși în cartea autobiografică postumă „I Me Mine" (titlul unui cântec de-al său), astrologul respectiv a indicat ca perioadă fastă începutul lui august și 1 august a fost singura zi liberă a sălii într-un timp atât de scurt.

O minusculă notă undeva pe la finele ziarului *The New York Times* anunță concertul „George Harrison And Friends", biletele dispar fulgerător, așa că se decide spontan organizarea unui al doilea concert imediat după primul (acțiune în premieră absolută[556]), în film s-au folosit cele mai bune momente din ambele. Au mai cântat, în afară de George Harrison și Ravy Shankar, Bob Dylan, Eric Clapton, Ringo Starr la tobe, Billy Preston și Leon Russell la clape, Klaus Voormann la bas, formația britanică Badfinger (impresariată de Harrison) și mulți alții. Harrison va aduna de zece ori suma la care se gândea inițial Ravy Shankar și o va dona spre administrare UNICEF-ului[557], va edita un triplu album și va produce filmul „The Concert For Bangladesh" de 103 minute, cu premiera în 1972 (când războiul deja se terminase[558]). Dar, mai presus de orice, va demonstra, primul dintre toți, că un concert rock poate, efectiv, să încline planeta aidoma pârghiei lui Arhimede.

Regizorul ales în mod cu totul nefericit de Harrison pentru producția casei Apple Films a fost americanul Saul Swimmer (fost co-producător la „Let It Be"[559]). Lipsit de experiență regizorală de concert, punctează niște gafe care au fost pe punctul de a

---

556 Au mai fost două concerte programate în aceeași zi (vezi 8.10), dar nu datorită epuizării rapide a biletelor.

557 Drepturile de autor pentru „Concert For Bangladesh" (album și film) au și în prezent aceeași destinație. George Harrison a murit de cancer în 2001.

558 Armata indiană a invadat finalmente Pakistanul de Est în toamna lui 1971, anihilându-i și capturându-i pe cei 90.000 de militari din Vest, autori ai genocidului. A fost cea mai mare capitulare în massă de după WW2. Atunci a apărut efectiv pe hartă statul Bangladesh (inițial, Bangla Desh).

559 Vezi 6.2.2.

compromite cu totul ideea rockumentarului, filmat pe 16 mm şi convertit, cu dificultate şi nesatisfăcător, în formatul de 70 mm (!) pentru proiecţia în sălile de cinema. Cele două camere principale complementare, care filmau planul şi contra-planul, au fost de nefolosit – una fiind defectă şi trăgând fără claritate material complet rebutat cap-coadă, alta având pur şi simplu cablurile atârnându-i prosteşte în faţa obiectivului[560]. Harrison decide scoaterea *in extremis* a unei versiuni cu materialul considerat folosibil – ceea ce a restrâns enorm posibilităţile editorului şi nu avea cum să conducă decât la un montaj amendabil în numeroase momente. Cu toate carenţele majore ale decupajului concertului datorate handicapului tehnic şi de concepţie, în pofida spaţiului temporal foarte restrâns acordat pregătirilor evenimentului, a eliminării totale a interviurilor şi a lipsei cadrelor cu publicul uneori de-a dreptul în delir din Madison Square Garden (pur şi simplu, nu ştim unde ne aflăm!), pelicula reuşeşte să transmită totuşi o imagine (ce-i drept, cam pală) a plăcii turnante dintre decenii – aceea a perioadei în care rockul psihedelic, trăindu-şi ultimele momente de glorie, începuse să facă loc glam rockului Anilor '70. Unele momente muzicale sunt însă excepţionale ca valoare interpretativă, chiar dacă prost filmate şi implicit slab montate. Una peste alta, valenţele estetice reduse nu au reuşit să diminueze teribilul impact social al filmului concertului imaginat de fostul Beatle, intens savurat de mass-media zilei. „Într-o singură zi, întreaga lume ştia de numele Bangladesh. A fost o ocazie fantastică...", va declara peste ani Ravi Shankar[561], care cântase la începutul fiecăruia dintre cele două concerte

---

[560] Atârnă un cablu în faţa obiectivului camerei principale, cea „de faţă", şi în „Sweet Toronto" de D. A. Pennebaker (vezi 8.6).

[561] După cum afirmă Olivia Harrison într-o declaraţie din filmul documentar „George Harrison: Living In The Material World", 2011, regia Martin Scorsese.

succesive în care a evoluat însoțit de un alt mare maestru al muzicii indiene tradiționale, Ali Akhbar Khan – așadar, un hindus și un islamic alături, pe aceeași scenă, oferind lumii civilizație din India. Harrison îi făcuse cadou 18 minute din montaj – exact cât avusese și la „Monterey Pop".

Anecdotă: Harrison a folosit pentru concertul său filmat decorul și luminile rămase montate în Madison Square Garden de la cel de cu două zile mai devreme al lui Stephen Stills. Care s-a supărat rău, nu numai că nu a fost invitat să cânte, dar pentru că nici măcar nu i s-a mulțumit în public: „*Stills then spent the show drunk in Ringo Starr's dressing room, «barking at everyone»*" [562].

În 2005, s-a produs rockumentarul de gradul trei pentru televiziune „Concert for Bangladesh Revisited with George Harrison and Friends" de 47 minute, regia Claire Ferguson, în care participanții deapănă amintiri de-acum îndepărtate (George Harrison, Bob Dylan, Eric Clapton, Ravy Shankar, Ringo Starr, Leon Russell etc.). Sunt incluse aici și cadre din repetiții, care au lipsit complet din filmul-mamă. George dispăruse în 2001 (cancer) – el apare într-un interviu de arhivă.

## 8.13 CONCERTUL DE PE WEMBLEY AL UNEI GENERAȚII REVOLUTE: „The London Rock and Roll Show"

Era cândva pe la începutul anului 1972 când cineva din Londra a venit cu ideea unui megaconcert care să-i adune laolaltă pe „monștrii sacri" ai erei rock'n'roll, căzuți deja în desuetitudine. Dar nu oriunde, ci chiar pe Wembley Stadium, acolo unde nu mai cântaseră rockeri decât de două-trei ori până în acea zi de 5

[562] https://thefatangelsings.com/tag/concert-for-bangladesh/.

august 1972. De-atunci încoace, concertele rock de pe Wembley au devenit aproape fapt divers, dar istoria lor timpurie rămâne întrucâtva controversată: 1964 Marianne Faithful în chiar debutul carierei sale, primul dintre toate, se zice (deşi lipsesc informaţii concludente despre acest eveniment rămas obscur şi oarecum improbabil); 1969 Yes cu Status Quo şi The Nice în deschidere (primul documentat); 1970 Ginger Baker's Air Force cu alte două trupe necunoscute în deschidere. Subiectul a prins şi un australian stabilit la Londra, pe nume Peter Clifton, a demarat urgent preproducţia rockumentarului insolitului eveniment, al cărei producător şi regizor a fost. Cochetase deja cu idea de rockumentar, îl chiar filmase pe undeva pe Jimi Hendrix, dar încă nu ajunsese la faima sa din 1976, de după finalizarea filmului concertului Led Zeppelin „The Song Remains The Same". Clifton a excelat ca regizor în videoclipuri timpurii. A mai ajuns celebru şi prin faptul că este azi unicul deţinător al unei copii oficiale pe peliculă a aselenizării primului om pe Lună în 20 iulie 1969 – Neil Armstrong, din echipajul Apollo 11 – în timp ce originalul pe bandă magnetică a dispărut în mod dubios de la NASA, fiind şters „ca să se elibereze mediul de stocare[563]" (ceea ce a alimentat teoria conspiraţiei în materie de aselenizări americane). Iar operatorul său principal urma să fie nimeni altul decât Peter Whitehead[564]. Filmul de 84 minute, ieşit la public în 1973, se va numi ca şi concertul: „The London Rock And Roll Show" şi se va dovedi o veritabilă salată amară de epoci şi stiluri. Pentru superstarurile rock'n'roll, asta a fost o neaşteptată gură de oxigen şi au dat atenţia cuvenită evenimentului fiecare cum s-a priceput. Vor urca pe scena improvizată într-o peluză

[563] Bandă de magnetoscop refolosibilă – conform tehnologiei de atunci.

[564] Vezi 4.4 şi 6.2.1. Este unul dintre cei şapte operatori de pe generic.

a legendarului stadion, în ordine: Bo Didley, Jerry Lee Lewis, Bill Haley And His Comets, Little Richard și Chuck Berry. Dar, încă mai înainte de accesul pe scena de pe Wembley Stadium a superstarurilor Anilor Cincizeci, filmul acestui concert ne arată cu claritate că zilele lor de glorie aparțineau deja trecutului.

Totul începe cu o radiografiere a lumii mod etc. din Londra anilor Early Seventies, la fel de spectaculoasă ca aceea din urmă cu câțiva ani[565]. Epigoni locali ai stilului rock'n'roll cântă în deschidere, pe măsură ce stadionul se umple, iar regizorul le folosește momentele pentru scurte videoclipuri (acest gen îl făcuse cunoscut pe Peter Clifton) ale căror imagini sunt „împletite în trei": soliștii „de umplutură" evoluând pe scenă, stadionul din ce în ce mai plin și tinerii exponenți ai diverselor forme ale contraculturii britanice, ușor de recunoscut atât după vestimentația, cât și după frizurile/coafurile caracteristice (mods, rockers, bikers, teddy-boys, hippies) care se apropie de acesta gravitând lent, pentru a-l umple progresiv. Termenul parcă special inventat pentru aceste ultime cadre din ecuație este acela de „fellinian": par a fi o figurație specială de un insolit și exotism căutat, comandată de un regizor flamboiant și condusă parcă prin portavoce. Mick Jagger este introdus și el în ecuație, pe post de „narator".

Dar șocul spectatorului apare la propriu atunci când, în „închiderea deschiderii" (formulare bizară, dar uzuală în contextul megaconcertelor, la care de regulă apăreau în deschidere mai multe trupe ori soliști încă minori, aranjați la rândul lor pe o ierarhie anume), cu un Wembley deja plin, scena e luată în stăpânire de teribilii Screaming Lord Sutch And The Savages, exponenți al idiomului shock rock (lansat de Screamin' Jay Hawkins în Anii '50). Practicanții idiomului îmbinau în spectacolele lor elemente

[565] Vezi 8.5.

de teatru horror, prin care încercau să capteze şi să şocheze audiența. Cel mai important exponent s-ar părea că ar fi fost Alice Cooper. (Alţii: Arthur Brown, Iggy Pop, Black Sabbath, Kiss, Ozzy Osbourne etc.) Screaming Lord Sutch era, de regulă, vestimentat în concertele sale ca Jack The Ripper şi aici iese dintr-un sicriu purtat pe umeri de tinere foarte sexy şi îmbrăcate foarte sumar, cântând încă dinăuntru amplificat, purtând pe cap o pălărie supradimensionată înaltă de vreo 1,5 m (care-l încurcă vizibil la interpretare). Deşi, cronologic, îl precedase binişor pe Alice Cooper în materie de shock rock, îl invocă pe artistul american în timpul concertului său, declarându-se un emul. Tribulațiile sale pe scenă țin de același grotesc fellinian cu cel al audienței contraculturii londoneze a momentului, filmată de cineaşti la început. Cum oare se mai putea grefa un rock'n'roll de Ani '50 pe atare spectacole de confluență ce țineau deja de era glam a Anilor 70? Şi totuşi... Biletele erau deja vândute, Stadionul Wembley era plin. Publicul a stat pe gazon şi în tribunele laterale. Peluza opusă celei cu scena a fost închisă pentru acest concert. (La megaconcertele de pe Wembley ce vor urma în timp, acea peluză va fi deschisă la rândul ei.)

Galeria superstarurilor vetuste au încercat să țină pasul fiecare cum a putut şi cum s-a priceput cu lumea în schimbare rapidă din jurul lor, să diminueze pe cât posibil „şocul viitorului" disecat de Alvin Toffler în anul de grație 1970. Numai că, erau evident „defazați". Adică, se adaptaseră realităților din *Late Sixties*, virând demult consacrata lor muzică rock'n'roll către rockul psihedelic deja epuizat şi el ca formă de manifestare, schimbând orchestrația şi introducând acele solouri de chitară caracteristice. Altfel spus, câştigaseră o etapă, dar nu şi pe următoarea – anume, cea în care erau acum proiectați. Nu despre toți

putem spune asta, căci Bill Haley rămâne și aici același uncheș haios și vesel din provincie care a fost întreaga sa viață, refractar schimbării, „încremenit în proiect", navigând spre bătrânețe pe ape liniștite și pe aceleași neschimbate armonii consacrate deja de decenii alături de formația sa The Comets – până când nu l-a mai chemat nimeni să cânte pe la vreun concert ori festival important și uitarea l-a mâncat de viu, scufundat în alcoolism cronic[566]. La capătul opus e plasat Little Richard, acest veritabil demon policrom al scenei muzicale care se simte în noua eră glam ca peștele în apă, dând impresia că de-abia o așteptase, îmbrăcat ca un personaj zemos din „1001 de nopți" ce refuză să-și arate vârsta și dându-se de ceasul morții pentru a hipnotiza o audiență cu mult mai tânără decât el. Îi iese și nu prea – în finalul părții sale, atunci când sare pe pian în plin extaz, are parte și de huiduieli alături de ovații. Pe Chuck Berry îl salvează, ca de obicei, spectacularul său ieșit din comun (el închide concertul); Bo Didley rămâne oricând un interpret serios și dezirabil – motiv pentru care, probabil, cântă primul (ordinea în care urcau interpreții pe scena unui concert colectiv era intens disputată, dar rockumentarele uneori nu țineau cont de acest lucru, modificând acea ordine în montaj); Jerry Lee Lewis pare că se cam învârte în jurul cozii și că tribulațiile sale nu prea mai conving (atunci când lovește clapele pianului cu călcâiele, ori cu fesele, ori când se urcă și el pe pian).

Îmbrăcați în costume excentrice (minus Bill Haley și Jerry Lee Lewis – singurii albi din „distribuție"), superstarurile rock'n'roll se reped așadar către meterezele erei glam înarmați până-n dinți cu sonoritățile deja desuete din Psychedelia. Rivalitățile dintre ei nu rămân ascunse: Bill Haley se autoproclamă

[566] A trăit între 1925-1981.

„regele rock'n'roll" la microfon în timpul prestației sale, ceea ce provoacă ulterior reacția lui Little Richard, ajuns la același microfon după el și care spune ceva la modul: „ba eu sunt regele, să fie clar!" (Ne întrebăm dacă s-o fi găsit careva prin preajmă să le comunice celor doi, cu sau fără „*British accent*", că regele rock'n'roll rămânea, totuși, defunctul Elvis Presley...)

O deziluzie majoră a acestui film e generată de pauperitatea mijloacelor, aș zice cu totul neașteptată: încadraturi nefericite, un montaj șchiop, o priză de sunet cât se poate de deficitară. Picantele cadre *offstage* cu tinerii mod sunt parcă prea puține în economia documentarului pentru a salva întregul eșafodaj. Echipa de profesioniști britanici reușește să se coboare pe sine la nivelul unor amatori entuziaști (și cât de bine filmase Peter Whitehead „Charlie Is My Darling" în 1966!). Atunci, de ce ar trebui să vizionăm azi „The London Rock And Roll Show", un film strict de colecție, doar pentru fani, *pour les connaisseurs*? Pentru a observa cum zorii erei glam rock a Anilor Șaptezeci alungă vampirii rock'n'roll ai Anilor Cincizeci, ieșiți de prin cavouri pentru una din ultimele lor dăți pe Wembley spre a exploda sabatic pe catafalcul deja defunctei Psychedelia a Anilor Șaizeci. Se întâlnesc aici, în mod eteroclit, trei lumi, legate totuși de un „ce" comun: muzica rock, a cărei istorie curgea implacabil.

Epilog: Un an mai târziu, în 1973, un eveniment similar a avut loc în SUA, unde îi regăsim pe unii protagoniști ai concertului londonez de pe Wembley (alături de alții) în două concerte gemene, la New York și Detroit. Atât concertele, cât și rockumentarul aferent, se vor numi „Let The Good Times Roll" (după titlul unui hit din 1956, preluat de numeroși artiști ai genului). Filmul americanilor Robert Abel și Sidney Levin

e mult mai bine făcut artistic și tehnic (director de imagine a fost aici Pierre Adidge), conținând numeroase imagini de arhivă ale epocii montate conflictual (inclusiv din producții de Hollywood), dar și bine găsite cadre *offstage*, tribut adus ideii clare de rockumentar – totul, grefat pe momentele live filmate și înregistrate impecabil. Reîntâlnim dinamismul ecranului compus al Metodei Scorsese-Schoonmaker ajunsă oarecum „la modă" în Early Seventies, ca o turbină ce ajută intens arderea unui motor. De această dată, interpretările bunilor noștri „vampiri" vor friza genul hard rock ce devenise deja suveran și de care au încercat acum să se apropie pentru a rămâne „în cărți", în intenția lor de a marca un *next level*. Dar, când Little Richard se autoproclamă, odată în plus, pe scena de concert din New York-ul acelui 1973, „The King Of Rock'N'Roll", va face uz de exact aceleași cuvinte și exact aceleași reacții studiate și „lucrate" ca pe scena improvizată pe Wembley în 1972 – semn că acel anume eveniment londonez însemna, totuși, mult pentru el. „Let The Good Times Roll" are în montaj material filmat pe ambele scene de concert, New York și Detroit.

Anecdotă: publicul majoritar alb i-a salutat atunci de pe scaune pe protagoniștii negri cu „*Black Fist*" – salutul consacrat încă de la Olimpiada din Mexico City '68 al Black Panther Party. Începuse deja o eră „mai" sălbatică...

# 9. LEGENDE PSIHEDELICE

## 9.1 Donovan. „A Boy Called Donovan"

Primul dintre documentarele dedicate Erei Psihedelice[567] şi, totodată, în mod surprinzător!, cel mai lung dintre toate cele de gradul unu câte s-au făcut până azi a fost un folkumentar tv filmat în toamna lui '65 şi difuzat în 19 ianuarie 1966 într-un neaşteptat loc de planetă, intitulat „A Boy Called Donovan", avându-l ca subiect pe interpretul de origine scoţiană care tocmai îşi lansa atunci cel de-al doilea album – fapt ce pare să fi motivat demersul exoticilor producători. Titlul noului albumul: „Fairytale", lansat în 22 octombrie 1965. Primul fusese „What's Bin Did And What's Bin Hid", lansat în 14 mai. Pe 10 mai, Donovan împlinise 19 ani (de unde şi titlul, „*boy*"), dar devenise deja o vedetă consacrată, aparițiile la televiziune i se îndesiseră, apăruse în lungmetrajul tv preluat în cinematografe „The Big TNT Show" (SUA) şi în emisiunea tip tv special „New Musical Express Poll Winner's Concert 1965" (UK)[568]. La 10 ani, Donovan s-a mutat în Anglia cu familia

[567] „Dont Look Back" a fost filmat înainte, dar a ieşit la public mai târziu, în 1967, cu o incomparabilă mediatizare însă (vezi 5.1). Filmări fuseseră deja făcute şi pentru „Festival" (vezi 7.1), ieşit la public în acelaşi 1967. Aceste două titluri erau destinate însă proiecțiilor în cinematografe.

[568] Vezi 8.1.

sa, unde a crescut și a fost educat, în pofida accentului scoțian din vorbirea curentă pe care și l-a cultivat tot timpul.

Temerarul producător, demn de *Guinness Book of Records*, era primul dintre canalele tv apărute în vreo colonie britanică, Hong Kong (pe atunci, având acel statut încă): Rediffusion Television, înființată ca televiziune în 1957. (Secția de radio exista deja din 1949, cu mare succes.) Din păcate, filmul a rămas nedifuzat în Europa și restul lumii și niciodată comercializat pe casetă sau DVD, fiind foarte probabilă ipoteza vehiculată pe forumuri că s-ar fi pierdut în marea sa parte. Un generos site fan-club Donovan neoficial întreținut de un cuplu de spanioli, Carlos și Veronica,[569] a postat trei fragmente însumând în total 52 minute și 13 secunde, aflate pe un server rusesc, recuperate cine știe când, poate de la sediul din Hong Kong, de pe rolele demagnetizate ale vreunui magnetoscop antediluvian. Primul fragment postat pe site-ul neoficial al spaniolilor are 17'17", al doilea 16'20", al treilea 18'36". Vor fi ajuns în Rusia, de unde au fost recuperate, poate via Beijing-Vladivostok-Moscova – cine mai poate azi bănui? Cele 52 minute sunt, foarte probabil, tot ce ne-a mai rămas până azi din filmul cu o durată inițială incredibilă pentru o producție de documentar tv: 120 minute și e dificil de subliniat excepționala importanță a secvențelor păstrate din aceste filmări ale lui 1965, în chiar tranziția de la consacratele contraculturi beat (SUA) și mod (UK) la emergenta hippie, ai cărei zori de confluență surprinși aici au avut șansa de a transpare salutar prin secvențele salvate de la uitare. Cu difuzarea din Hong Kong de pe 16 ianuarie 1966, a fost efectiv primul folkumentar din Psychedelia – chiar dacă unul marginal. Și, totodată,

[569] Actualizare: „*This web is currently stopped*". Părți din site mai pot fi încă accesate, nu mai pot fi vizionate numeroasele clipuri, nu mai pot fi puse informații noi.

cel mai lung făcut vreodată, deşi ajuns la noi doar fragmentar. Genericul, dar şi IMDb, ne transmit numele regizorului: Charles Squires. Atras de contracultură, Squires regizase în 1963 „Beat City" – unul dintre primele documentare ale noii ere, despre Liverpool şi stilul vernacular zis Mersey Beat (din care au emers şi The Beatles). Din păcate, cariera sa va rămâne una cu totul sumară. Nu a avut nici o viaţă prea lungă: 1928-1974.

În 1959, înainte de debutul deceniului „de foc", la doar paisprezece ani, Donovan fuge de acasă prima oară, spunând că vrea să ducă o viaţă de beatnik. Găseşte într-o ladă de gunoi aruncată o veche chitară, pe care o repară şi cu ajutorul căreia învaţă singur bazele interpretării. Se întâlneşte mai apoi, în periplul său, cu cel care-i va fi „frate de cruce" de-a lungul vieţii, Gypsy Dave de aceeaşi vârstă şi pornesc să hoinărească în tandem prin Albion timp de câţiva ani, având ca ţintă predilectă portul St. Ives din Cornwall, la Marea Celtică, înspre punctul sud-vestic extrem al Marii Britanii – spaţiu misterial pentru ei, în care se reîntorc periodic, uneori împreună cu alţi prieteni adunaţi laolaltă în ceea ce era o comunitate proto-hippie. Într-adevăr, declinul pescuitului făcuse pe atunci ca vechiul port pitoresc să devină colonie de artişti şi să polarizeze figuri ale vieţii boeme. David John „Gyp" Mills a fost autor al unora dintre piesele lui Donovan, a ajuns un apreciat sculptor cu studiouri în Grecia şi Tailanda. A publicat în 2009 „Knights Of The Road: The Adventures Of Gipsy Dave And Donovan"[570].

Producătorii tv (şi regizorul, desigur) vor specula intens în filmul lor ideea de periplu – acest veritabil act iniţiatic intrat brusc în atenţia opiniei publice ca reflexie a stării de spirit care-i mâna pe tinerii clipei, mişcaţi de un benefic vânt de pupa încă

[570] Gypsy Dave a murit în 2019 în Thailanda, la 73 de ani.

nemaivăzut, remodelator al societății și deschizător de noi orizonturi spirituale până mai ieri absconse. O vor face recurgând însă la mizanscene proprii esteticii tv din Anii '60, la așa-zisele „făcături", purtându-i pe cei doi (Gypsy Dave e nedesprins de Donovan în întreg filmul precum timbrul de scrisoare) prin spații alese în mod special care să închidă în înșiruirea lor întreaga țară, în datele sale caracteristice: la mijloc de străzi în zi ori în noapte, pe margini de șosele populate cu vehicule grăbite și anonime, pe poduri din cele noi ori dintre cele vechi – relicve de prin alte fantastice timpuri, prin pășuni și livezi, centre aglomerate ori sate pustii etc. Donovan face, fără excepție, playback pe câte o piesă de-a sa filmată în varii locații, sunetul fiind cel de pe viniluri. Cei doi par că plutesc peste întreg spațiul pe care l-au luat cumva în stăpânire, ca doi arhangheli ai noilor zori. Ansamblul operei, dedicat indubitabil melosului (să apreciem odată în plus valoarea excepțională a folkului psihedelic timpuriu gândit de Donovan!), e fragmentat cu părți recitate de artist, fie versuri, fie proză poetică[571], coloana sonoră nelăsând nimic în priza directă ce pe atunci abia se năștea cu greu – ceea ce creează un soi de halou auditiv apollinic învăluitor al aglomerării de imagini alb-negru. Cu toate că, pe alocuri, se recurge la o postprocesare a sunetului în care se inserează zgomote proprii ambientului filmat, captate independent – soluție ce mai degrabă bruiază decât ajută.

Secvența de forță rămâne aceea a comunității proto-hippie (cu un picior încă în contracultura americană beat) din St. Ives, în sânul căreia Donovan și Gypsy Dave descind conform dezideratului producătorilor, care (probabil că) înscenează și acest

[571] Donovan a publicat mai multe volume de poezie. În 2003 a primit un grad onorific de doctor în litere din partea Universității Hertforshire.

lucru pentru un public telespectator avid de nou, lăsându-ne astfel poate singurul document filmic coerent al unei atare colectivități timpurii, chiar dacă unul superficial[572]. Așezați în fața camerei și puși să evolueze „la comandă", tinerii sunt oarecum stângaci, schematici în reacții și nu putem decât regreta aversiunea britanicilor (și a extensiilor lor prin resturile imperiului colonial) față de noua estetică americană direct cinema – care, aici, ar fi făcut cu adevărat minuni. Dar, pur și simplu, se pare că cei din Bătrânul Continent nu aveau încă inculcat acest tip de discurs cinematografic (cu excepția lui Jean Rouch, desigur[573]). Asistăm la o imersie în premieră într-o contracultură de ultimă oră, chiar dacă termenul „hippie" abia fusese consacrat la San Francisco și poate că încă nici nu trecuse Atlanticul (cel puțin, nu cu acest sens, încă). Băieții păreau mai degrabă netunși decât pletoși – acum își vor lăsa să le crească liber părul, care în 1967 le va fi ajuns deja mai jos de umeri și întreaga planetă liberă se va lua după ei[574]. Fetele sunt frumoase, drăgăstoase, generoase, iar cadrele cuplurilor îmbrățișate unul lângă altul ne trimit la amorul liber savurat deja de generația nouă – chiar dacă producătorii hong-konghezi rămân pudibonzi în fața fenomenului. Aceștia nu vor să riște nimic, nu-și propun nici un fel de pariu, nu realizează valoarea potențială a filmărilor lor și, probabil, nici nu și-au dat seama că-i arată pe proto-hippies trecându-și jointul unul altuia, așezați pe jos, degajați și bucurându-se de viață într-un mod pe care cei de dinaintea lor nu-l cunoscuseră: împreună! În urma acestor cadre, extrem de pașnicul Donovan va intra în vizorul

---

572 Mai avem un exemplu, sumbru de această dată și mai amplu, al unei comunități proto-hippie din Regatul Unit în filmul artistic de cult „Catch Us If You Can" filmat în 1964 și difuzat în 1965, deci anterior, regia John Boorman (vezi 1.6).

573 Vezi 2. 2 și 2.5.

574 Băieții proto-hippies din „Catch Us If You Can" filmați în 1964 aveau bărbi și plete deja lungi.

poliției care-l va urmări în mod constant, va fi primul star britanic arestat pentru posesie de marijuana (în 1966) și, astfel, va rata participarea la Monterey Pop Festival (în 1967), întrucât SUA îi va refuza viza[575].

Dacă grupul din St. Ives aparține în mod cert noii contraculturi hippie ce prindea contur, secvența petrecerii (salvată, din fericire) ne suspendă mai degrabă încă în cea beat. Donovan și Gypsy Dave participă la o animată „chermeză" într-un interior dintr-un oraș în care probabil folkistul dăduse un concert (un scurt cadru de 3-4 secunde ne sugerează asta), dar nu avem date pentru identificarea locului. Cert e că recunoaștem câteva dintre figurile comunității proto-hippie de mai înainte – poate, prieteni apropiați. Ori poate că ne aflăm tot pe undeva prin St Ives, cine știe? Până la urmă, nici nu contează. Aici parcă sunem din punct de vedere vizual într-o producție Free Cinema, curent novator de ultimă oră care capturase lungmetrajul artistic britanic, dar care rămăsese, din păcate, departe de documentarul ce-i semnase, în mod paradoxal, actul de naștere. (Manifestul Free Cinema a fost însoțit în 5 februarie 1956 de proiecția câtorva filme documentare de scurtmetraj de Lindsay Anderson, Karel Reisz, Tony Richardson; în Anii '60, creatorii migrează însă cu toții spre lung-metrajul artistic – așa ca un jurnalist de talent care abandonează presa pentru a scrie romane.) Spiritul rebel și degajat, nesupus regulilor și moralei mic-burgheze, este la el acasă în încăperea burdușită cu tineri eleganți și tonici, precis gălăgioși (absența prizei directe rămâne, totuși, un handicap), bând whisky dintr-un recipient de sticlă destul de voluminos pe care un Gypsy Dave proțăpit în mijlocul petrecerii îl trece dominator de la unul la altul, inclusiv fetelor (pe cele mai timide le cam forțează să ingurgiteze...). Iar

[575] Vezi și 7.2.

puțin mai încolo în timp, un recipient identic (ori poate același) reface traseul, de data asta plin cu un lichid incolor ce pare a fi LSD dizolvat în apă. Nu e de mirare că poliția descinde inopinat, în chiar fața obiectivului, agenții bătrâni împodobiți cu mari mustăți desuete à la World War One trezindu-se între buze cu țigări înfipte de tinere sexy îmbrăcate în rochii mulate și etalând moravuri evident neconvenționale. Aceeași suprapunere a muzicii folk înregistrate alternată cu pasaje liric-recitative peste o secvență de un asemenea dinamism și de o asemenea raritate ne face să regretăm sincer faptul că echipa de filmare nu folosea o captură de sunet ce s-ar fi putut sincroniza în postproducție. Chiar dacă nu avem azi decât mai puțin de jumătate din „A Boy Called Donovan", ne putem ușor imagina că în acest mod au fost construite cele două ore pe de-a-ntregul lor, durată în care se intenționa servirea docilă a imaginii artistului și nu un document al momentului – care moment rămâne mereu pe un plan secund și puțin în afara luminilor rampei (chiar dacă e unul cu totul seducător și irepetabil). Dar și așa, informația despre el, atâta cât a ajuns până la noi, e neprețuită, transmisă de fragmentele unui folkumentar nu lipsit totuși de personalitate, fie ea și una strict de cinematecă (sau, mai degrabă, de „arhiva de aur"). Mai exact, una pentru „filmofagii" atrași de estetica televiziunii încă timpurii – una naivă, credulă, simplistă dar pe alocuri onestă.

În 1970, va urma al doilea documentar Donovan, „There Is An Ocean"[576] de Nigel Lesmoir-Gordon, care din păcate va rămâne nedifuzat până în 2008, fiind așadar un folkumentar de gradul doi (nu a influențat epoca). Mai avem despre el un film biografic de gradul trei din 2008 lung de 180 minute (!) semnat

[576] Vezi 11.3.

de Hannes Rossacher (un austriac specializat în rockumentare de gradul trei, cu o impresionantă carieră) intitulat „Sunshine Superman: The Journey of Donovan" și câteva concerte filmate la diferite vârste. Pe lângă asta – zeci și zeci de documentare despre Era Psihedelică, al cărui semn iconic a fost, în care artistul *flower power* absolut apare mai mult sau mai puțin episodic.

## 9.2 THE VELVET UNDERGROUND. „The Exploding Plastic Inevitable"

„The Exploding Plastic Inevitable" a fost numele unui climax din Mid-Psychedelia. Anul era 1966. Pentru înțelegerea acestui fenomen (despre așa ceva era vorba), sunt necesare unele clarificări preliminare. Destul de lungi, dar definitorii pentru eră.

Lewis Allan Reed, progenitura unor evrei rezidenți ai orașului Freeport din statul New York, a fost un copil-problemă. Părinții săi îl internaseră într-un spital de psihiatrie unde a suferit sinistre tratamente cu electroșocuri pentru a „scăpa" de homosexualitate. Va intra în istoria muzicii rock sub numele de Lou Reed. Tânărul învățase singur să cânte la chitară ascultând pur și simplu radioul și se apucase de rock'n'roll și rhythm'n'blues. De-a lungul liceului, va evolua în câteva trupe, făcând chiar și o înregistrare de studio cu grupusculul doo-wop[577] The Jades. În 1960 va deveni student al universității Syracuse pe care o va absolvi în 1964, frecventând cursurile de jurnalism, regie film și beletristică (*Creative Writing* – curs universitar american al cărui obiect îl constituie tehnicile de creație beletristică). Va fi curând amfitrionul unei emisiuni muzicale radio nocturne intitulată după titlul

[577] Stil de rhythm'n'blues bazat pe armonii vocale, apărut în comunitățile afro-americane în Anii '50.

unei piese de jazz „Excursions On A Wobby Rail", fapt care-i va pecetlui evoluția (emisiuni editate mai târziu, selectiv, pe CD). Emisiunea va promova printre altele stilul free jazz recent apărut, una din sursele sale de inspirație din viitor – tehnicile sale proprii de cântat la chitară (cum ar fi așa-numitul The Drone Effect – efectul de „bâzâit" ca o dronă) au fost inspirate de saxofoniștii de jazz, în special de Ornette Coleman. Va atrage atenția asupra sa în 1964, când va edita un disc single de rock parodic, „The Ostrich / Struțul", în care va include versuri de genul „pune-ți capul pe podea și fă ca cineva să calce pe el". Promotorii găsiseră că proba curioasă pe care o dăduse Reed cu acest cântec-parodie are potențial (își acordase toate corzile chitarei pe aceeași notă pentru a obține insolitul său The Drone Effect), așa că angajaseră o formație ad-hoc pentru înregistrarea discului – The Primitives, din care făcea parte și un oarecare John Cale, tânăr muzician galez care-și căuta și el norocul la New York.

Fiul unui miner de cărbune (anglofon) din super-industrializata Vale Amman din Țara Galilor și al unei învățătoare de-a locului, mama sa îi vorbise de mic doar în galeză și-i interzicea folosirea limbii engleze în casă, pe care micul John o învățase abia în școala primară. Dar engleza se va dovedi finalmente limba personalității sale, căci o va alege în locul celei materne, fapt care-l va înstrăina de părinți. Ajunge să studieze viola într-un colegiu musical londonez. În Capitală, se va apropia de universul muzicii de avangardă și mai apoi va trece și oceanul (ajutat de o personalitate multiplă a muzicii americane a sec. XX: Aaron Copland). Devine repede cunoscut în New York, mai ales printr-un concert-maraton la pian de 18 ore și 40 minute urmat de o emisiune tv în care Cale, care cântase preț de 18 ore, va sta alături de singurul spectator care rezistase pe scaun toate cele 18 ore. Se

interpreta în premieră absolută compoziția „Vexations" de Eric Satie (1866-1925). Dar va fi remarcat și prin evoluția în formații de muzică experimentală ca The Theater Of Eternal Love condusă de La Monte Young (considerat a fi primul compozitor de muzică minimală al lumii). În Megalopolisul American din 1964, galezul nonconformist întâlnește, în tribulațiile sale, compozitori și interpreți sofisticați (nu mai puțin de trei albume din această perioadă a sa incipientă de muzică experimentală vor fi editate în 2001), cum ar fi viitorul chitarist de la Velvet Underground, Sterling Morrison, ori pe Lou Reed (cu ocazia înregistrăii acelui bizar disc single sus-menționat), fiind dezamăgit de tehnica interpretativă a aceluia, dar declarându-se sedus de componistica sa. În plus, amândoi experimentaseră sonorități insolite asemănătoare, unul în rock (The Drone Effect), iar celălalt în muzica simfonică (Drone-Laden Music sau Drone-Based Music sau, simplu, Drone). Un parteneriat se arăta că se va înfiripa atunci când Lou Reed și John Cale se mută împreună împreună într-un apartament din Lower East Side. Cu Sterling Morrison la chitară conducătoare și Angus McLise la baterie, Reed și Cale pun împreună în 1965 o bornă miliară în Psychedelia: The Velvet Underground. Formația nu va dura mult, va fi instabilă și măcinată de disensiuni datorate, totuși, neînțelegerilor artistice dintre cei doi de extracții diferite (Cale o va părăsi în 1968 la insistențele lui Reed, care va pleca la rândul său în 1970), nu va dobândi niciodată succes comercial semnificativ, dar se va concretiza într-una din cele mai influente formații de muzică de psych(edelic) rock din SUA. Sunt considerați și precursori ai curentului punk rock, apărut cu un deceniu mai târziu. Cei patru își vor spune la început The Warlocks, apoi The Falling Spikes, până când un amic le arată cartea „The Velvet Underground" scrisă de jurnalistul Michael

Leigh, despre subcultura sexuală secretă din *Early 60's*. Considerând că-i reprezintă, membrii cvartetului vor adopta numele.

Prin 1965, formația începe să apară din ce în ce mai des, repetând și cântând doar în New York. Pe atunci, deși experimentală, muzica lor era mult mai „relaxată" decât va deveni curând, la apogeul Erei Psihedelice. John Cale descria începuturile ca fiind o reminiscență a poeziei beat, cu toboșarul Angus McLise interpetând agale un soi de „ciocănit repetat" în spatele „zumzăitului" chitarei lui Reed (*„pitter and patter rhythm behind de drone"*[578]). Curând, The Velvet Underground devine o prezență constantă într-un club de avangardă (Café Bizarre), cu reputația în creștere datorită sonorităților insolite și a unui nihilism al liricii care va fi considerat „strămoș" al genului punk rock provocând de pe pozițiile unui outsider valorile/pseudo-valorile societății contemporane (mercantile și nu numai). Pe atunci, America trăia efectele fenomenului The British Invasion, formațiile insulare care cuceriseră publicul american fiind considerate net superioare celor autohtone, așa că în loc să contacteze producătorii new-yorkezi (pe care-i considera ca având ochii ațintiți către comercial și succes facil) John Cale duce o înregistrare de-a lor în Anglia și o dă lui Marianne Faithful, sperând că astfel va ajunge la Mick Jagger – act care le ilustrează elocvent statutul underground și respingerea societății stateunitense. Nu a ajuns, dar înregistrarea va fi regăsită și editată în Anii '90, cu statut de raritate. Cântăreața, ulterior și actriță propulsată subit la *stardom*, era celebră în Anii '60 și prietena de moment a lui Mick Jagger, înainte de a

[578] Dintr-o notă de David Fricke (jurnalist Rolling Stone) de pe coperta ediției de 5 cd editată în 1995 de Polydor cu opera Velvet Underground intitulată „Peel Slowly And See" citată de Wikipedia – https://en.wikipedia.org/wiki/The_Velvet_Underground#cite_note-autogenerated1-15.

sucomba în mizerie crâncenă în Anii '70, în urma dependenței de droguri – din superstar va ajunge „boschetară".

În ciuda charismei sale din Anii Șaizeci care întrece azi orice închipuire, lui Andy Warhol nu i-a fost ușor să se propulseze în stratosfera pop art. Consacrații New-York-ului de la începutul deceniului (Roy Lichtenstein, Robert Rauschenberg, Claes Oldenburg etc.) îl ignorau ostentativ, pe motiv că provenea din subcultura ilustratorilor de revistă, fiind un emanat al lumii acelor marginali ai artelor plastice. (Într-adevăr, Warhol lucrase ani buni pentru o publicație pentru care desenase modele de pantofi.) Astfel încât a trebuit să dea lovitura la Los Angeles, unde pe 9 iulie 1962 i se organizează prima sa expoziție personală. Data respectivă va fi considerată de istorici drept debutul pop art pe Coasta de Vest a Americii. „Ciudatul" („*freak*") din New York aducea o nouă viziune estetică asupra iconicii contemporane: serigrafii posterizate după portrete de idoli ca Marilyn Monroe ori John Wayne, conserve de supă Campbell, sticle de Coca-Cola, bancnota zeului-dolar etc. Sau altele, după titluri expolzive din ziare, ciuperca unei explozii atomice, un scaun electric ori după o fotografie cu câini polițiști atacând luptătorii pentru drepturi civile. O reacție va fi generată spontan: un simpozion pe teme de pop art se va ține la New-York în 2 decembrie, în care artiști precum Warhol vor fi puși cu spatele la zid de criticii scandalizați datorită a ceea ce era interpretat atunci ca o „capitulare" în fața consumismului și o îmbrățișare nerușinată a culturii pieței în vederea forțării unui succes comercial facil. Un lucru era cert: o schimbare devastatoare avea loc în artele plastice iar Andy Warhol era poziționat în epicentrul acestui „cataclism" pulverizator al unei semantici inițial de avangardă, ce-i drept, dar una deja depășită. Urmează în 1964 un eveniment crucial, care va tranșa

definitiv situația în favoarea artiștilor din avangarda americană: expoziția intitulată „The American Supermarket", ținută într-o galerie din Upper East Side din Manhattan temporar transfigurată într-un tipic supermarket american, dar în care toate mostrele de așa-zise produse fuseseră recreate artistic. Atunci, Andy Warhol semnase autografe pe doze de Campbell Soup contra sumei de 6 dolari. Publicul larg se confrunta direct cu interogația retorică: până unde poate de fapt să se întindă arta, fie ea și pop?

Din 1962, Warhol închiriază în schimbul unei sume extrem de modeste un studio la etajul 5 al unui imobil de pe Strada 47 Est în Midtown Manhattan (între timp demolat) – unul din cele două centre ale metropolei, incluzând Broadway District. Studioul va fi numit The Factory, deoarece destinația sa inițială dată de artist fusese, într-adevăr, cea de manufactură. Acolo se făceau serigrafiile (cu numeroase ajutoare), picturile și sculpturile, se produceau pantofi (reamintesc: Warhol desenase timp de un deceniu modele de pantofi), din 1963 se vor face filmări și se vor da probe, nu vor întârzia să apară și concertele – zilnic se va întâmpla altceva, totul va culmina cu party-uri apocaliptice și cu orgii sexuale năucitoare ajunse repede de notorietate însoțite de consumul abundent de droguri psihedelice încă neinterzise – ceea ce va avea darul de a polariza în mod extrem universul artiștilor non-conformiști. Curând, The Factory devine sinonimă cu bârlogul hypsterilor și al consumatorilor de amfetamine, liberali, radicali și anarhiști, cântăreți de tot felul, scriitori și scriitorași, spirite libere ori pseudo-libere, cineaști avangardiști, dependenți de droguri dar și cu „colecția" de Warhol Superstars (unii comentatori o numesc „menajerie") – actori de film artistic și de film porno, nimfomane, homosexuali și travestiți (așa-numiții *drag queens*). Dar, alături de toți aceștia, întâlneai și câteva figuri

marcante ale zilei și chiar unii artiști împliniți (precum scriitorul francez Jean Giono etc.) – o clică a personajelor-vedetă cultivate de acel insolit mecena care făcea totul posibil prin câștigurile sale din artă (și care lucra zi și noapte la operele sale). Cu toții ajutau la manufacturarea serigrafiilor care le asigurau modul de viață, evoluau în producțiile filmice ale lui Andy Warhol (care avea mania de a înregistra cu sete pe peliculă tot ceea ce-i cădea sub ochi), organizau notoriile și flamboiantele lor orgii sexuale și făceau prozelitism. Pe scurt, întrețineau spiritul Fabricii – o legendară citadelă a contraculturii care atrăgea ca vizitatori pe un Salvador Dali, Truman Capote ori Allen Ginsberg. Warhol Superstars condensau în ființa lor dictonul mentorului: „În viitor, fiecare va fi faimos pentru cincisprezece minute". Unele Superstars au devenit celebre sub porecle care ilustrau glam-ul Fabricii: International Velvet, Ultra Violet, Candy Darling, Viva, Paul America etc. Și, cea mai celebră dintre toate: „glamoroasa" Edie Sedgwick, cvasi-Logodnica Americii ce s-a consumat rapid, arzând cu flacără mare – în doar câțiva ani, va ajunge la rândul ei „boschetară" (vezi documentarul de scurt-metraj din 1990 „Scenes from the Life of Andy Warhol: Friendships and Intersections" de Jonas Mekas).

La expoziția sa personală din Los Angeles, Warhol îl cunoscuse pe prietenul său de-o viață (și iubitul său de moment) Billy Name, care va deveni fotograful oficial al Fabricii și al cărui apartament era complet decorat în metal argintiu. Rugat, va redecora în mod similar și studioul de pe East 47$^{th}$ Street, folosind tablă de cositor, fragmente de oglinzi și vopsea argintie. Warhol aducea ades baloane argintii umplute cu heliu care pluteau prin spațiu și glisau pe tavan. Până și ascensorul fusese tratat similar. Explicația este aceea că argintiul era culoarea de cult a consumatorilor de

amfetamine din Early Sixties (generată în creierul lor de viziunile induse de acest anume drog). Combinând structura industrială a studioului, imprimată de arhitectura funcționalistă, cu strălucirea decorațiunilor interioare pe argintiu (și, bineînțeles, cu ceea ce acestea reprezentau), Warhol susținea că face un comentariu asupra societății americane. Locul va ajunge astfel să fie cunoscut sub numele The Silver Factory, iar anii în care acesta a ființat va deveni The Silver Era (sau The Silver Age) – o microeră meteorică a unei vieți „decadente" și cu totul lipsită de griji, plină de bani, orgii, droguri și gloria clipei, microeră ce provoca la modul de-a dreptul insolent valorile morale și tabú-urile Americii postbelice. (Vezi documentarul din 1990 „Superstar: The Life And Times Of Andy Warhol" de Chuck Workman.) Sexualitatea explozivă va deveni un dat fundamental în Silver Factory, unde se cultivau nuditatea absolută, grafica și fotografia sexuală, sexul în grup ca și relațiile cu persoane de același sex. Se creau happening-uri care înfățișau, de exemplu, logodna unui *drag queen*, se închiria spațiul unor producători de filme porno, se dădeau reprezentații cu piese de teatru care conțineau sex explicit. Nimeni din Fabrică nu avea dreptul să se sustragă orgiilor (sub amenințarea expulzării subite din grup), iar amfitrionul înregistra totul meticulous, pe mii și mii de metri de peliculă. Filmele cu statut artistic turnate acolo de Warhol însuși erau la rândul lor elocvente la acest capitol, motiv pentru care cinematografele underground în care acestea se proiectau se întâmpla să fie ținta unor razii ale poliției iar personalul arestat sub incidența legilor obscenității (așa cum s-a întâmplat în Atlanta, Georgia, pe 5 august 1969).

Un singur lucru nu era argintiu în The Silver Factory: The Red Couch / Canapeaua roșie, piesă de mobilier adorată de toți

„ai casei", vizibilă în nenumăratele fotografii și filmări cu diferite personaje. Toți care soseau în vizită luau loc pe acest punct nodal al orgiilor, găsit noaptea abandonat pe stradă de același Billy Name și adus iute în studio, unde va căpăta un loc de cinste. Din 1968, Warhol mută Fabrica într-o altă locație – The Silver Era se sfârșise. La mutarea în noul sediu, faimoasa canapea a fost furată atunci când a fost lăsată puțin nesupravegheată, tot în stradă (ne vom reîntâlni cu ea curând).

În 1965, The Velvet Underground au atras atenția lui Andy Warhol, care le-a propus nici mai mult nici mai puțin decât să le devină manager. Muzicienii nu au ezitat, au intrat în Fabrică iar asocierea cu artistul aflat la apogeul Erei de Argint le-a ridicat enorm imaginea în contextul contraculturii new-yorkeze. Un prim efect a fost acela al acceptării formației ca prezență stabilă în abia deschisul dar deja notoriul club Max's Kansas City situat pe Park Avenue – unul din locurile predilecte de adunare pentru muzicieni, poeți, artiști plastici dar și politicieni. (Al cărui nume nu avea de-a face nici cu vreun Max, nici în vreun fel cu Kansas City, doar i s-a părut pur și simplu proprietarului că „dă bine" ca restaurant, a existat ardent între 1965-1981, proprietarul era un oarecare Mickey Ruskin[579].) Era o Mecca undergound în care, aidoma zilelor de aur ale Parisului de odinioară, artiștii își plăteau consumațiile în opere de artă. Rockerii îi erau sincer recunoscători mentorului lor (Warhol le era mai degrabă așa ceva decât manager), îi mulțumeau în interviurile din presă, repetau și dădeau concerte în Fabrică. Atmosfera însă se tensionează atunci când Warhol le impune o nouă solistă – sau, cum îi zicea el, o *„chanteuse"*. Se numea Nico, era o adevărată aventurieră de origine germană pornită prin Secolul XX (fotomodel, actriță,

[579] 1933-1983.

curtezană, cântăreață și compozitoare) care ajunsese una dintre Warhol Superstars. Alături de limba maternă, vorbea engleza, franceza, italiana și spaniola. Viața ei de până atunci părea un scenariu de film: născută în Köln înainte de WW2, părăsește școala la doar 13 ani, devine vânzătoare de lenjerie intimă dar dispare de acasă și peste un an mama sa o repereză ca fotomodel în Berlinul de Vest. De acolo va pleca la Paris, unde o stea norocoasă o propulsează rapid în publicații de top precum Vogue, Elle și altele, fiind angajată chiar și de Coco Chanel. Dar este atrasă de Roma, unde „prinde" mici roluri în vreo două producții obscure și intră în atenția boemei artistice. Invitată pe platourile filmului „La Dolce Vita", îl seduce fără scrupule pe Fellini, care inventează special pentru ea un rol episodic în capodopera lui. Va merge apoi la New York, pentru lecții de actorie cu Lee Strassberg, la Actors Studio. În 1962 fața îi apare pe coperta albumului de jazz „Moon Beams" al pianistului Bill Evans (ne putem imagina motivul). Își va împărți timpul între New York și Paris, vânând febril roluri în cinema. În același 1962 naște un băiețel al cărui tată a fost Alain Delon (care nu și-a recunoscut niciodată paternitatea, dar mama vedetei franceze a luat copilul în întreținerea ei, sfârșind prin a-l adopta). Interpretează, în sfârșit, un rol principal în filmul „Strip-Tease" în regia lui Jacques Poitrenaud, în 1963. În 1965 devine amanta lui Brian Jones (fondatorul formației The Rolling Stones), care o ajută să-și editeze primul disc single. Trece din nou oceanul și devine amanta lui Bob Dylan de această dată (o putem vedea *en passant* alături de Dylan etc. în filmul documentar „Dont Look Back"[580]), care compune pentru ea cântecul „I'll Keep It With Mine" (apărut pe albumul solo al lui Nico „Chelsea Girl" și pe unul dintre numeroasele discuri-pirat

[580] Vezi 5.1.

ale lui Dylan adăugate în ultimii ani discografiei sale oficiale). Dylan i-a prezentat-o lui Warhol, care a „adoptat-o" imediat, distribuind-o în filmele sale experimentale (inclusiv „Chelsea Girls" din 1966). Faimoasa ei apetență pentru practicarea sexului oral nu se putea să nu fie menționată, în treacăt, atât în filmul „The Doors" din 1991 în regia lui Oliver Stone (în secvența din ascensor, alături de Jim Morrison interpretat de Val Kilmer), cât și în „Factory Girl" din 2006 în regia lui George Hickenlooper (în secvența în care Edie Sedgwich interpretată de Sienna Miller surprinde sfârșitul unui atare „congres" prin ușa întredeschisă a unei băi, la prima sa descindere în The Silver Factory). Despre viața ei tumultoasă, vezi documentarul „Nico Icon" din 1995, regia Susanne Ofteringer, producție Germania-SUA.

Lou Reed și John Cale vor rezista includerii lui Nico în The Velvet Underground, din motive atât personale, cât și artistice. Într-adevăr, Nico era parțial surdă, motiv pentru care cânta adeseori fals, fiind ridiculizată de mebrii trupei. Când Warhol va insista, albumul de debut se va numi „The Velvet Underground & Nico", pentru a se sublinia că fata nu face parte din formație ci doar cântă împreună cu aceasta, nu se știe pentru cât timp. Considerat, totuși, a fi unul dintre cele mai influente din întreaga muzică rock a Anilor '60!... Lungile ei pregătiri din cabină pentru concerte, machindu-se și aranjându-se, ba procedând și la ritualuri oculte, au dus uneori la suspendarea concertelor. În pofida rezistenței inițiale, Reed va compune câteva cântece pentru Nico, ce nu va intârzia să-i devină amantă. După care, va deveni și amanta lui John Cale. A se nota faptul că ambii erau, preponderent, homosexuali!

Încă de la începutul relației sale de cvasi-manager al trupei The Velvet Underground, Warhol le împărtășise ideea unui

supershow psihedelic multimedia în stilul celor demarate deja în formă incipientă pe Coasta de Vest – în Deşertul Nevada la Red Dog Saloon şi la San Francisco la Family Dog, în săli precum Avalon Ballroom[581]. Demersul său urma să fie unul insolit, ducând experienţa acelora mai departe: un ultra-elaborat *roadshow*, aşadar un spectacol itinerant care să conţină muzică rock, spectacol de lumini, proiecţii de film pe 16 mm, proiecţii de diapozitive şi teatru-dans. Aşa apare seria de incredibile spectacole „The Exploding Plastic Inevitable", uneori numită mai scurt „Plastic Inevitable", cunoscută şi sub iniţialele „EPI". Traducerea în limba română ar fi, aproximativ, „Inevitabilul plasticului explodând". În acest *roadshow* multimedia conceput ca un devastator imaginarium de proiecţie infernală (toate demersurile artistice ale lui Warhol se bucurau în Mid Sixties de un succes aprioric) Velvet Underground susţinea partea instrumentală, Nico pe cea vocală (în cazul a doar câtorva piese însă), două Warhol Superstars interpretau partea de teatru-dans concepută în manieră S&M, proiecţiile de film fuseseră regizate de Warhol în colaborare cu regizorul său favorit de la The Silver Factory, Paul Morrissey iar imaginile statice proveneau, desigur, tot din Fabrică – locul în care s-au ţinut şi repetiţiile. Nimic nu venea din afară, din lumea „civilă", căci aveam de-a face efectiv cu o veritabilă mică *armada noir* care forţa limitele cognoscibilităţii lumii artistice a deceniului fără să aibă rădăcini în vreun curent anume. Warhol personal manevra proiectoarele. Avanpremiera s-a dat pe 13 ianuarie 1966, la un dineu oferit de New York Society for Clinical Psychiatry. Dansatorii Warhol Superstars au fost Edie Sedgwick şi proteicul Gerard Malanga (poet, fotograf, cineast, curator – mâna dreaptă a lui Warhol la Fabrică până în

[581] Vezi 3.5, 8.8.

1970, fondând împreună cu el publicația *Interview* care există și azi). Evenimentul s-a numit cu acea ocazie „Up-Tight", ceea ce ne arată că titlul consacrat peste ani a apărut mai târziu. În aprilie 1966 are loc seria de spectacole inaugurale, la sala The Dom din New York. Reclama din ziarul The Village Voice avea următorul text: „Fabrica de Vise de Argint (*The Silver Dream Factory*) prezintă Inevitabilul Plasticului Explodând cu Andy Warhol / The Velvet Underground / și Nico". (Constatăm că Nico apare tot separat pe afiș.) Dansatorii Warhol Superstars erau acum Gerard Malanga și Mary Woronov (actriță a unor filme de cult din SUA, a publicat și cărți, printre care „Swimming Underground: My Years In The Warhol Factory"[582]). Show-ul se va muta la The Gymnasium, o altă sală a metropolei. După care, va porni în lungi turnee prin SUA și Canada, cu ultima reprezentație în mai 1967.

Cu ocazia unei suite de spectacole date timp de o săptămână din 1966 de la Chicago, are loc tentativa temerară de înregistrare pe peliculă a evenimentului multimedia sub conducerea lui Ronald Nameth, cel care semnează regia filmului documentar experimental realizat cu acea ocazie și care se va intitula ca spectacolul, „Exploding Plastic Inevitable", finalizat în anul următor. Misterios și greu de găsit în versiunea inițială, filmul este proiectat sporadic în sălile de cinema ale unor muzee de artă modernă (New York, Barcelona etc.). IMDb indică o durată de 22 minute, Wikipedia una de 18 minute, în timp ce o versiune difuzată de postul francez de televiziune Canal + în 26.08.1996 are 12 minute.

Să dăm cuvântul lui Gene Youngblood, teoretician în arte media:

---

[582] 1995, Boston: Journey Editions, postată online – https://archive.org/details/swimmingundergro00woro.

„Sensorium-ul infernal (*hellish sensorium*) al lui Andy Warhol, «Exploding Plastic Inevitable», a fost, atât cât a durat, cea mai stranie și mai de efect ambianță de discotecă înainte de era Fillmore / Electric Circus, și se poate spune că nu a fost egalată nicicând. În mod similar, omagiul cinematic[583] al lui Ronald Nameth pentru EPI se ridică aidoma unui obelisc al excelenței (*a paragon of excellence*) pentru genul rock-showurilor kinetice. Nameth, un coleg al lui John Cale în câteva evenimente multi-media la Universitatea din Illinois, reușește să transforme filmul în mult mai mult decât o simplă înregistrare a uni eveniment. Ca și spectacolul lui Warhol, EPI al lui Nameth este o experiență, nu o idee"[584].

Despre Ronald „Ron" Nameth nu prea găsim informații, aceasta este singurul său film. A făcut fotografii pentru coperțile a două LP-uri, a fost mai mult fotograf. Mai apare ca personaj într-un documentar despre The Factory – „A Walk Into the Sea: Danny Williams and the Warhol Factory", SUA 2007, regia Esther Robinson. Și, cam atât. Regretabil, dacă ținem cont de performațele sale artistice și tehnice dovedite cu această unică ocazie. Avea o sarcină extrem de dificilă: înregistrarea pe peliculă (alb-negru și color) a unui spectacol de lumini ținut în „cutie neagră", care făcea uz și abuz de lumini sofisticate – de stroboscoape, de exemplu. (Light designer a fost Dany Williams, cu multe soluții inovatoare, solicitat după aceea de Bill Graham la Fillmore East.) Pus în fața provocării, Nameth a optat pentru o soluție tehnică dar cu finalitate estetică: a înregistrat totul cu 8 fotograme pe secundă recopiind materialul la o viteză normală de 24 fps, dezvoltând totodată o curbă matematică pentru cadre repetitive și supraimpresiuni care să recompună mișcarea reală. Rezultatul a

---

[583] În română, termenul „cinematic" ține strict de fizică (mai exact, de motricitate), dar în engleză are și un sens secundar care trimite la cinematografie. În traducerea de mai sus, mi-am permis o licență.

[584] Fragment din cartea sa de referință „Expanded Cinema" din 1970, postată integral pe Internet – https://archive.org/stream/expandedcinema/book_djvu.txt.

fost o cinetică onirică, ireală, ca o lume a spiritelor ce bântuie. Au fost supraimpresionate culori peste negativele alb-negru și invers – ceea ce a accentuat transa hipnotică, developările au fost forțate uneori peste limită pentru a se câștiga în luminozitate – ceea ce a schimbat materialitatea și consistența lumii filmate. Iar când nu se descurca nici așa, folosea stop-cadrul pentru suspendarea timpului, lichidând o imagine impropice. Lui Nameth îi reușește o fabuloasă și singulară manipulare a mediului prin limbaj filmic, creând efectiv o capodoperă în care forma și conținutul se contopesc. Nu putem decât să regretăm că EPI e atât de rar proiectat, că încă nu există un dvd oficial și, în primul rând, că artistul nu a mai regizat și altceva.

> „Urmărind filmul e ca și cum ai dansa într-o cameră a stroboscoapelor: timpul se oprește, mișcarea încetinește, trupul pare a se despărți de minte. Ecranul sângerează peste perete, peste scaune. Mitralii de luminițe explodează cu furie lentă. Tunurile stroboscopice *staccato* agață galaxii de pești argintii peste ralenti, peste stop-cadrele cu prim-planurile năucitoare ale fețelor extatice ale dansatorilor. Nameth face cu cinema-ul ceea ce face Beatles cu muzica: filmul său e dens, compact, dar totuși fluid și ușor. Este extrem de greu, extrem de rapid, dar totuși aerat și poetic, un mozaic, o tapiserie, o mandala care te absoarbe într-un Maelstorm spiralant"[585].

În acea săptămână de spectacole de la Chicago în care au avut loc filmările, Lou Reed era internat în spital pentru hepatită, așa că au trebuit operate mutații în structura Velvet Underground (el nu apare în film, din păcate). John Cale de la claviaturi va interpreta și partitura vocală, Sterling Morrison va fi unic chitarist, revine temporar toboșarul inițial Angus McLise iar Moe Tucker trece la bas. (McLyse și-a exprimat intenția de a se reîntoarce în formație, acum că se obținuse un succes notoriu, dar Lou Reed s-a opus

---

[585] Cuvintele îi aparțin tot criticului Gene Yougblood – https://sites.google.com/site/ronaldnameth/home.

vehement.) Dansatorii Warhol Superstar sunt nelipsitul Gerard Malanga şi (de această dată) Ingrid Superstar.

Ultra-propulsata Nico lipseşte şi ea din film (deşi apărea pe afişe!), fiind plecată inopinat la Ibiza, în Spania – unul din locurile predilecte pentru călătoriile hippie. Loc în care va şi muri în mod stupid în 1988, în urma unei căzături de pe bicicletă. Dezvoltase dependenţă de heroină. Ultimii ani ai vieţii ei au fost subiectul filmului artistic „Nico, 1988" din 2017 de Susanna Nichiarelli.

Două filme ne-au mai rămas cu Velvet Underground And Nico, ambele semnate Andy Warhol, ambele din 1966 şi filmate în interiorul uluitoarei şi inubliabilei The Siver Factory, constituindu-se în documente cu dublă valoare, muzicală şi socială. Primul, „The Velvet Underground Tarot Cards" (65 minute) – la un party, muzicienilor li se ghiceşte în cărţi de tarot, în timp ce pesonajele dimprejur intervin şi bruiază constant acţiunea. Al doilea, „The Velvet Underground And Nico" (70 minute), un film mai degrabă muzical, căci ni-i arată pe cei din titlu aşezaţi cuminţi pe Canapeaua Roşie şi cântând, întreruptă în montaj pe Poliţia NYC care operează o descindere inopinată la Fabrică. Sunt opere tipice pentru estetica cinematografică a lui Warhol (un entuziast alambicat cu mulţi bani pe mână), dar şi pentru atmosfera din templul său hulit şi adulat, împodobit cu panoplia de personaje „mişunarde" caracteristice şi cu faimoasa sa dispărută Canapea Roşie – filmele sunt ambele alb-negru şi doar canapeaua iese într-o evidenţă întunecată din mareea de argintiu, în cel de-al doilea.

A supravieţuit şi un experiment color al lui Jonas Mekas filmat la chiar primul concert public Velvet Underground din 11 ianuarie 1966 la clubul The Dom, cu ocazia Convenţiei Psihiatrilor

(conform genericului), dar care nu figurează în niciuna dintre filmografiile oficiale (cea a lui Mekas abundând, totuși, în scurtissime filme-experiment). The Dom a fost inițiat în 1966 de Andy Warhol și Paul Morrisey tocmai pentru „EPI" în East Village, în zona care se numea Little Poland (și va fi cunoscut mai apoi, post Warhol, sub numele iconic Electric Circus).

## 9.3 JIMI HENDRIX. „Experience"

Câteva premii pentru muzică obținute în timpul vieții și câteva zeci post-mortem. Patru albume editate în timpul vieții și câtva duzini post-mortem, oficiale (plus o maree de *bootlegs* efectiv imposibil de catalogat). Acesta este palmaresul celui mai bun chitarist al tuturor timpurilor, a cărui carieră de profesionist s-a întins pe doar vreo cinci ani. Părerile asupra acestui subiect par a fi unanime – oricum, în 2003 revista americană Rolling Stone a alcătuit clasamentul celor mai buni 100 chitariști rock ai tuturor timpurilor votați de cei mai apreciați critici muzicali ai genului, cu Jimi Hendrix pe poziția 01. Geniu rock gonit pur și simplu din studiourile americane de obtuzitatea producătorilor, trece oceanul și devine fulgerător vedeta cluburilor londoneze, admirat fără rezerve de confrați ca Eric Clapton, Beatles, Rolling Stones, The Who, Animals și foarte, foarte mulți alții. În țara sa natală, nu numai producătorii sunt surprinși nepregătiți de talentul său fără egal, ci chiar și publicul – spre stupefacția celor de azi, care privesc înapoi în Psychedelia. Într-adevăr, primele sale trei discuri single editate în Anglia cu azi faimosul *power trio* Jimi Hendrix Experience și conținând piese considerate azi adevărate borne miliare ale genului („*rock milestones*" – o expresie consacrată) s-au

vândut foarte bine în Regatul Unit și restul Europei de Vest, ca și în Australia, Noua Zeelandă și Japonia dar, în mod incredibil, foarte prost în SUA. Acestea sunt, în ordine: „Hey Joe" / „Stone Free", „Purple Haze" / „51st Anniversary" și „The Wind Cries Mary" / „Highway Chile", toate trei din 1967. Piesa de referință „Hey Joe" nu a intrat nici măcar în Billboard Top 100. Pe 12 mai 1967 este lansat primul său LP, „Are You Experienced". Acesta urcă până pe locul 2 în topul britanic și doar crucialul album The Beatles „Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band" (lansat pe 1 iunie) l-a oprit să ocupe prima poziție. În 2005, albumul de debut al lui Hendrix a fost selectat pentru prezervare permanentă în National Recording Registry din Library Of Congress. (De menționat că edițiile din SUA și Canada diferă radical de cea princeps, britanică (având alte piese și alte coperți). La Monterey International Pop Festival (iunie '67) uluiește pe toată lumea cu evoluția sa inimaginabilă.

Presat de producători să lanseze un nou LP, Hendrix finalizează „Axis: Bold As Love", ieșit la public (tot în Anglia, însă) pe 1 decembrie 1967. Considerându-se că artistul-unicat trebuie să fie servit în mod special publicului american, se produce la începutul lui '68 un film tv de scurtmetraj (29 minute) care să ajute la promovarea celui de-al doilea său album, cu un comentariu scris de nimeni altul decât Alexis Korner (bluesman și realizator de radio din UK, considerat părintele bluesului britanic). Producția se va numi inițial „See My Music Talking", va fi considerată pe moment un eșec (de critică) și nu va fi lansată masiv decât abia în 2001 sub numele „Experience" (însoțită în completare pe DVD de câteva înregistrări live selectate post-mortem de sora lui Jimi, Janie, și de un videoclip postum datând din Anii '80). În epocă, filmul a fost prezentat în premieră pe 16 august 1968 la London's National Film Theatre în cadrul Festivalului Britanic

de Scurtmetraje. A doua proiecție publică (și ultima) va avea loc a doua zi, în același context.

Acesta va fi debutul cinematografic (din păcate, ratat pentru marele public) al lui Peter Neal, aici regizor și editor, care va rămâne totuși în memoria colectivă a generației prin sporadicele dar importantele sale rockumentare din primii Ani '70. În special „Be Glad For The Song Has No Ending" cu Incredible String Band (vezi mai jos, 9.7) și „Yessongs" cu trupa de prog rock Yes (din 1975). Va mai fi și controversatul co-regizor la „Glastonbury Faire" (vezi 7.7). Este totodată și primul rockumentar despre Hendrix, din cele câteva de gradul unu pe care le avem. De gradul unu?... Discutabil, căci, după cele două proiecții succesive din festivalul londonez, va fi „dosit" și uitat pentru 33 de ani. Influența sa asupra generației proprii a fost una mai mult decât neglijabilă.

Neal s-a străduit hărnicuț să edifice o imagine a fenomenului după puterile și priceperile sale, secvențele având azi mai degrabă o inestimabilă valoare de arhivă decât una artistică, deși filmul nu e lipsit de coerență. Filmat pe 16 mm, a fost mărit la 35, așa cum s-a întâmplat cu multe alte proiecte ale epocii. Din păcate, mizează pe un talent actoricesc inexistent al tovarășilor lui Jimi (Mitch Mitchell la tobe și Noel Redding la bas), puși să joace un soi de „avocat al diavolului" cu dublă față în relație cu protagonistul – și asta, într-un moment-cheie (relația lui Jimi cu Dumnezeu). Parcă ascultăm o compoziție de Salieri și ni-l dorim pe Mozart. Salieri al nostru (Neal) se străduiește să transmită imaginea unui univers psihedelic autentic, pregnant, aglutinant – fapt care trebuie să recunoaștem că îi reușește în oarecare măsură, atât în sfera plasticului, cât și în cea a gândirii umane, relevată prin interviurile cu un Jimi cald, prietenos, foarte natural

și dispus să se joace. „Culori, atitudini, muzică" – fragment din comentariul lui Al(exis) Korner, ce apare și el ca personaj în film. Aflăm, printre altele, că sonoritățile speciale pe care le-a inventat cu chitara sa au fost inspirate de șuierul aerului prin suspantele parașutei cu care sărea în timpul stagiului militar: „*Once you get out there everything is so quiet, all you hear is the breezes-s-s-s...*". (Jimi pretindea că are la activ 26 de salturi.) Pentru piesa „Foxy Lady" regizorul recurge cam pleonastic la ajutorul unui fotomodel superb, o tânără cât se poate de tipică pentru Anii Șaizeci, cu care se căznește să imagineze un videoclip modest ca viziune, dar care nu știrbește cu nimic frumusețea „de arhivă" a fetei – roșcata învelită în blană aleargă prin diverse spații, urbane ori nu, ca un magnific animal hăituit. (Pe generic: Beth, nu are decât două apariții în film, aceasta și încă una în 1970.) Într-o secvență minunată, îl vedem pe Jimi îmbrăcat flamboiant, așa ca după bunul său obicei, și cocoțat de un scaun de bar într-o incintă albă cântând absolut simplu un blues clasic la un *double six* – chitară acustică cu 12 corzi (nu stăpânea prea bine acest dificil instrument) – și recunoaștem imaginea devenită simbolică de pe afișul filmului biografic de lungmetraj „Jimi Hendrix" din 1973 (pe care eu îl consider un rockumentar deja de gradul trei, e la limită, a fost prima biografie a unui star rock și primul exemplu despre cum ar trebui făcută o asemenea operă, regia Joe Boyd, John Head și Gary Weis). Aceeași imagine apare și pe coperta dublului LP de vinil cu coloana sonoră a acestuia, desenată ulterior de un artist plastic după fotogramele lui Peter Neal. Iată că lui Neal îi reușește, totuși, performanța de a lăsa în istorie una dintre imaginile predilecte ale erei. Poate pentru prima dată în istoria filmului, fie el pentru cinema ori televiziune, cadre dintr-un film mut cu cowboys și indieni sunt folosite pentru a

se crea videoclipuri pentru alte două piese. (Procedeu regizoral ce va fi intens folosit în Anii '80, pe timpurile Music Box – influentul canal tv paneuropean de muzică având emisie 24/7 axată exclusiv pe videoclipuri, existent între 1984-1987.) Nu este ignorată valența labilă a comportamentului lui Jimi, care uneori acționa de parcă era posedat de diavol – dar asta apare doar în comentariu, căci personajul din fața obiectivului e unul cât se poate de solar, demiurgic, creator de spații spirituale și nicidecum unul selenar, luciferic, muncit de transfigurări vârcolăcești (cum știm bine că era ades în crizele sale induse de consumul excesiv de alcool plus droguri). De exemplu, ni se povestește cum, într-un concert, Jimi l-a doborât pe neașteptate la podea pe basistul său Noel Redding într-un acces inexplicabil, tăvălindu-l apoi pe scenă în fața spectatorilor. Noel Redding (1945-2003) va și părăsi *super power trio* Jimi Hendrix Experience pe 29 iunie 1969 în timpul unui turneu american, forțându-l pe Jimi să-și formeze a doua sa trupă, Band Of Gypsys. (Ca o paranteză, în paralel Noel și-a condus în Anglia trupa sa de folk rock Fat Mattress, unde cânta la chitară solo și vocal, cu care a editat două LP-uri.)

Nu pot trece peste o imagine premonitorie din montaj – chiar dacă fără intenție autorială în acest sens. Unor prim-planuri cu Jimi, Noel și Mitch filmate pe peliculă în plin extaz concertistic (pe 25 noiembrie 1967 la Blackpool Opera House) se dă stop-cadru în aparatul de proiecție, filmându-se ecranul pe care se proiectează cum ia foc și arde fotograma cu pricina – portrete transfigurate de tineri artiști consumate parcă de emoția actului artistic. Probabil, s-a urmărit asocierea cu imaginile sferice colorate induse de consumul de LSD, dar, vizionând azi acest procedeu cu conotații plastice psihedelice, ni se inculcă ideea dispariției premature a chitaristului de geniu al acestui fel de

muzică – una absolut halucinantă, stare transmisă receptorului avid atât prin folosirea unor secvențe de concert cât și prin interpretarea unor cântece în platouri improvizate, fără public. Totul, oferindu-ne un Hendrix mustos, hiperenergic și deosebit de frumos în luciferismul său. Încât, ne îneacă din nou regretul în fața morții lui nedrepte – aidoma celorlați din Club 27. Pe alocuri, un nervos montaj al cântecelor, sacadat, cu mișcări abrupte, de-a dreptul nevrotice, accentuează mesajul „acid" – ajutat și de eclerajul *liquid light show* al concertelor. Pur și simplu nu reușești să pricepi dacă ai în fața ochilor un înger sau un demon. Parcă, totuși, un înger!... Sau, nu?... Vedem un film uitat care nu-și merită uitarea.

Viața „înger-și-demon"-ului Jimi Hendrix a zgândărit de-a lungul deceniilor imaginația unei întregi pleiade de cineaști mai mult sau mai puțin importanți. Rockumentarele de gradul 3 nu prididesc să tot apară, în care el este inclus fie generos, fie mai mult sau mai puțin episodic – nu mai puțin de trei sunt anunțate cu premiera în 2024. Dintre acestea, „The Last Experience", regia Nick Hague, lung se pare de 110 minute, producție SUA cu filmări de arhivă din Londra, nu știm încă dacă va fi unul de gradul doi sau trei.

## 9.4 THE DOORS. „The Doors Are Open"

Stângismul etichetabil ca fiind de-a dreptul cronic al celor din grupul Granada Television, grupați în jurul charismaticului Sid Bernstein (multimilionar englez înnobilat de Regina Elisabeta a II-a, etnic evreu, mare mason și devotat spion sovietic totodată[586]) își găsește o ocazie ideală de expresie în filmul despre turneul The

[586] Vezi și 8.7. A nu fi confundat cu Sid Bernstein cel din America (vezi 8.2).

Doors în Anglia, demarat la începutul lui septembrie '68. În jurul trupei din California se țesuse deja aerul de legendă psihedelică vie pentru că, dincolo de personalitatea excepțională a muzicii lor fără vârstă (unanim recunoscută până azi, când vânzările albumelor lor continuă), conflictele cu autoritățile se ținuseră lanț. În august '66, în chiar Los Angelesul de baștină, au fost azvârliți afară, la propriu, de patronii din celebra cafenea rock Whisky A-Go-Go pe 21 august 1966 – în care fuseseră un soi de trupă de casă, devenită indezirabilă prin aciditatea mesajului. Sunt apoi singurii care au îndrăznit să sfideze celebrissimul „Ed Sullivan Show" pe 17 septembrie 1967, cântând cum au vrut ei și nu cum a vrut cenzura – făcându-l pe amfitrion să anuleze toate celealte șase programări cu ei și pe Jim să declare: „*Hey man, we just DID the Ed Sullivan Show!*"[587]. Cel mai faimos și mai mediatizat conflict fusese acela din 9 decembrie 1967 din New Haven, Connecticut, când Jim Morrison devine primul star rock din istorie arestat direct de pe scenă, din fața publicului – ceea ce a condus la o ciocnire violentă a audienței cu forțele de ordine prezente la sala de concert care s-a extins rapid pe străzile orașului, făcând *The New York Times* să publice articolul „New Haven Police Closes The Doors"[588] (trei ziariști au fost arestați atunci). Au urmat alte concerte soldate cu lupte între fani poliție, cum ar fi cel de pe stadionul Chicago Coliseum din 10 mai 1968 sau cel din august de pe Singer Bowl din New York (cu The Who în deschidere). Astfel, descindeau din nou în Albion la începutul toamnei lui '68 cu primele lor trei albume cruciale lansate deja și cu renumele de cea mai „tare" trupă de rock psihedelic a momentului din SUA – deci, din lume. (Mai concertaseră în Anglia doar la

[587] https://www.edsullivan.com/jim-morrison-the-doors-on-the-ed-sullivan-show/.

[588] https://www.nytimes.com/1967/12/11/archives/new-haven-police-close-the-doors-use-of-mace-reported.html (articolul în facsimil).

începuturi, în 1966.) Sid Bernstein se grăbeşte să cumpere drepturile turneului pentru Granada TV, desemnându-l pe acelaşi Jo Durden-Smith ca producător (cu care ne-am mai întâlnit[589]).

Documentarul de 55 minute pentru televiziune regizat de John Sheppard (care în anul precedent făcuse „Paul Simon & Art Garfunkel" tot pentru Granada TV – un concert admirabil filmat în platou) se va numi „The Doors: The Doors Are Open", titlu care trimite direct la apologetul consumului de LSD Aldous Huxley şi la cartea sa „The Doors Of Perception" din 1954[590], de la care trupa îşi luase numele. Huxley, autor englez stabilit în California (unde a şi murit în 1963), îl citase la rândul său pe William Blake, care scrisese în 1793 în cartea sa de versuri şi proză cu viziuni de sorginte biblică „The Marriage Of Heaven And Hell": „Dacă porţile percepţiei (*the doors of perception*) ar fi limpezite, orice lucru i-ar apărea omului aşa cum este el de fapt, adică infinit" – iată o frază premonitorie scornită parcă, spre finele Secolului Luminilor, pentru Psychedelia cea de mai târziu...

Echipa Granada TV filmează concertele The Doors organizate pe 6 şi 7 septembrie 1968 la The Roundhouse, un vechi depou de locomotive de pe la jumătatea secolului XIX din suburbiile Londrei convertit în 1964 în sală de spectacole de dramaturgul Arnold Wesker care a stabilit aici sediul influentei sale companii teatrale de avangardă Centre 42. (Concertele rock continuă la Roundhouse până azi şi de-a lungul anilor au fost editate numeroase albume live înregistrate acolo.)

John Sheppard recurge la Metoda Whitehead-Palmer (agreată predilect în Albion) şi depăşeşte sfera concertului rock ce devine, parcă, un simplu pretext (chiar dacă unul consistent),

[589] Vezi 8.7.

[590] Scriere autobiografică relatând experienţele psihedelice ale autorului (cu mescalină).

tema lui glisând spre altceva, anume spre conotațiile sociale ale formelor Youth Revolution, sau Youthquake. Secvențele de concert sunt împletite maniheistic cu altele din arhiva de știri aparținând Establishment-ului, rezultatul fiind un eseu filmic despre revoltele generației psihedelice în relație cu represiunea dictată de politicienii ostili ai momentului. Printre cei inserați în montaj cu fraze acide contra celor aidoma lui Jim Morrison Et Co., spicuite din varii discursuri și intervenții televizate, îi recunoaștem pe președintele democrat al SUA încă în exercițiu Lyndon B. Johnson, pe senatorul republican de California și viitorul președinte Richard Nixon, pe controversatul guvernator republican de atunci al statului California și, la rândul său, viitor președinte Ronald Regan (cel care încă nu devenise pe deplin o funestă figură a erei[591]), pe candidații democrați pentru președință[592] nominalizați la infama Democratic National Convention din Chicago din august 1968 (unde au avut loc ciocniri violente ale protestatarilor cu poliția transmise în direct la tv alternativ cu convenția) etc. Filmul este alb-negru și racordul perfect al imaginii (etalonaj, contrast, granulație etc.) indică faptul că Granada folosise foarte probabil cadre proprii filmate cu politicienii din SUA – doar cei de acolo, puși în relație cu rockerii „acizi" din California. Pe lângă politicieni, autorii folosesc în construcția scenariului lor politic imagini șocante din ciocniri stradale dintre tinerii protestatari și poliția brutală, atât la Paris în incredibilul Mai '68, cât și prin alte puncte ale planiglobului, spectatorul urmărind în succesiune o colecție de uniforme aparținând multor țări care izbesc cu sete în trupuri tinere pe care le hăituiesc cu turbare pe străzi ori le șarjează de-a

[591] Vezi 1.6.

[592] Hubert Humphrey din Minnesota (învinsul lui Nixon din 1969) și Edmund Muskie din Maine – nume sonore în epocă dar care azi nu mai spun nimic nimănui.

dreptul cu baionetele (!). Extrapolându-se la modul nu tocmai fericit, urmează în montaj, alături de muzica The Doors, vechi imagini din timpul represiunilor țariste premergătoare Revoluției Bolșevice și altele din Primul Război Mondial, cu mesajul clar „violența și crima nu aparțin doar zilei de azi", circumscris convingerilor Granada Television (repet, fief de agenți și spioni sovietici) că „lumina vine de la Răsărit". Alăturarea preludiului Revoluției Bolșevice din 1917 cu fenomenul Youthquake din Anii '60 rămâne mai degrabă un act propagandistic al unor realizatori puși în serviciul Moscovei pe timpurile Doctrinei Brejnev din anul Invadării Cehoslovaciei – dar, unii de real talent. Mai mult, ca o subliniere a violenței naturii umane în genere, cea împotriva cărui dat se ridicase întreaga contracultură hippie, ni se arată un toreador strivit în arenă de coarnele unui taur înfuriat, o partidă americană de distrugere a mașinilor vechi prin ciocniri intenționate împletite cu cadre ale vehiculelor din cortegiul funerar al lui Kennedy ori fotograme dintr-o sinistră bandă desenată avându-l printre personaje pe Adolf Hitler. Un cadru simbolic din această suită este acela în care atleți albi și negri aleargă umăr la umăr cu disperare pentru câștigarea unei curse atletice, părând devorați de spectrul ratării (poate, datorită Efectului Kuleșov) – și recunoaștem epocala finală la 100 m plat de la JO din Mexico City! (Atleții americani de culoare de pe locurile 1 și 3 au făcut pe podiumul de premiere salutul Black Panther Party, fiind pentru asta dați afară din Satul Olimpic la presiunea Comitetului Internațional Olimpic; cel de pe locul 2, un australian, a susținut idei similare antirasiste prin mesajul de pe tricoul îmbrăcat cu acea ocazie.) O ușoară confuzie se crează atunci când ni se arată un public compact ce umple o uriașă sală la un miting politic – putem crede pe moment că vedem publicul

concertului The Doors (care public, apropo, apare doar sporadic în montaj), dar autorii au vrut de fapt să ilustreze nimic altceva decât amploarea maselor umane îndobitocite de politicianism cronic. Nicio aluzie însă despre masele din Lagărul Socialist, cel devorat de cutele personalității variilor dictatori „de gen" precum metastazele devorează un trup bolnav jinduind la vindecare, deși probabil că Granada TV deținea în arhiva proprie și atare imagini.

La coborârea din avion pe aeroportul din Londra, avem filmat un mare moment pe care îl reproduce „la indigo" Oliver Stone în filmul său artistic „The Doors" din 1991. Pe rând, membrii trupei trec de filtrele vămii și răspund întrebării referitoare la nume și ocupație. Toți își înșiruie cuminți toate numele pe care le au în acte (întâi, cel de familie), urmate de „toboșar", „chitarist", „organist". Ultimul vine Jim Morrison, care spune simplu: Jim. Întrebat ce ocupație are, zâmbește încurcat...

Cât despre concertul propriu-zis, în mod surprinzător, priza de sunet a echipei Granada TV nu este aici dintre cele mai bune (nu e singura dată când au captat nesatisfăcător muzică rock – vezi și 7.9). Operatorii se apropie mult de interpreți, urcând și cu ei pe scenă, ceea ce creează intimitate. Desigur că vedeta absolută a trupei este, cum altfel?, Jim Morrison, urmărit atent, ținut adesea la prim-plan și chiar la gros-plan (lucru rar și dificil). Dar, în acel august târziu al lui '68, lumina tânărului Jim era deja spre stinselea, iar figura sa extenuată și tristă purta semnele ravagiilor provocate de excesul de droguri și alcool. Simțim spectrul morții iminente și timpurii a unui artist foarte iubit, membru al Club 27, consumat și el de o ardere mult prea intensă. Într-o secvență dureroasă a filmului lui Sheppard, îl vedem în plin concert prăbușit pe scenă cu fața în jos, incapabil să mai continue cântecul, în

timp ce trupa din jurul său improvizează à la long, aşteptându-i cu îngrijorare revenirea, cu Ray Manzarek de la orgă preluând temporar partitura vocală. Dar, miracolul se produce – după un efort crâncen, Jim ţâşneşte de jos şi explodează pur şi simplu în faţa publicului (şi a obiectivelor) din hăul în care demonul se părea că-l prăbuşise, îşi face o revenire cu totul spectaculoasă, îşi continuă muzica şi-şi isprăveşte show-ul. (Nu la fel se va întâmpla la Amsterdam doar peste puţin timp, pe 15 septembrie 1968, într-un alt concert alături tot de Jefferson Airplane ca şi cel din Londra – acolo, nu se va mai ridica de jos, a fost cu mare greutate resuscitat la spital şi The Doors au terminat concertul ca trio.)

Dincolo de manifestul social extrem-stângist pe care l-au imaginat sub umbrela concertelor The Doors din Londra prin montajul lor grefat pe Metoda Whitehead-Palmer, cei de la Granada Television lasă posterităţii un document autentic, o evoluţie într-o sală intimă şi primitoare a uneia dintre cele mai charismatice formaţii din Psychedelia. Nutrim speranţa că în arhivele lor se păstrează mult mai multe minute de *original footage* decât cele inserate în montajul „The Doors Are Open", care ar putea fi cândva editate individual.

În turneul lor european din 1968, The Doors au fost însoţiţi de Jefferson Airplane (care nu apar în producţia Granda TV, focalizată exclusiv pe primii). Au fost ţinute concerte în Londra, Frankfurt, Amsterdam, Copenhaga şi Stockholm (în această ordine). În 1990 apare un rockumentar de gradul trei de 58 minute despre acel turneu, tot exclusiv The Doors, cu titlul „The Doors: Live In Europe 1968". Bănuim imixtiunea iniţială a managerului de la Jefferson Airplane (Bill Graham pe atunci), care nu a permis filmarea trupei lui, dar Paul Kantner şi Grace Slick apar

acum pe post de amfitrioni târzii. Sunt incluse secvențe filmate la Londra, Frankfurt, Stockholm și Amsterdam. Lipsesc aproape complet cele din Copenhaga, ce alcătuiesc independent un alt rockumentar tv de scurtmetraj de gradul unu: „The Doors" de 28 minute, un film tv fără regizor pe generic, dar nu lipsit de farmec tip „arhiva de aur". Regia târziului „Live in Europe" este semnată de Paul Justman (cu câteva notabile rockumentare în filmografie), alături de care mai semnează Ray Manzarek (co-fondator The Doors alături de Jim Morrison și autor, peste ani, al unei filmografii a formației prea vastă pentru a fi baleiată aici) dar și John Densmore (bateristul The Doors, cu acest unic titlu în dreptul regiei). De pe site-ul lui Ray[593] aflăm detalii: cum că s-a difuzat în premieră pe Cinemax, cum că înregistrările din Frankfurt s-au pierdut în bună parte și nu s-au salvat decât cele incluse în montaj etc. Pe final, avem singura piesă înregistrată în Danemarca și inclusă și aici, „Alabama Song", folosită pentru secvența în care, cu toții, descind la mormântul lui Jim din cimitirul Père Lachaise din Paris, în fața bustului său de marmură albă (între timp, furat și niciodată recuperat – dar pe care îl vedem aici), în mijlocul unor tineri „pelerini" înlăcrimați lângă lumânările aprinse, care se reped să le ceară autografe.

## 9.5 JANIS JOPLIN. „Janis Joplin and her group Sweden 1969"

În primăvara lui 1969, „titanul" Albert Grossmann[594], devenit noul manager al lui Janis, îi organizează un turneu european, singurul al vieții ei. „Pe 4 aprilie, Janis Joplin și Kozmic Blues

[593] https://raymanzarek.com/films-live-in-europe/.

[594] Vezi 5.1.

Band se îmbarcă pentru un turneu european cu aranjamente la Londra, Frankfurt, Stockholm, Amsterdam, Copenhaga și Paris"[595]. La Londra va concerta la Royal Albert Hall și va evolua cu mult succes alături de Tom Jones în ultraurmărita emisiune tv a acestuia. Televiziunea se apropie de ea și în Suedia, rezultatul fiind bijuteria de 26 minute intitulată azi „Janis Joplin Sweden 1969" (cu toate că titlul inițial al emisiunii fusese „Janis Joplin And Her Group" – așa cum ne-o arată genericul păstrat intact și cum apare pe IMDb). Pe nici una din coperțile DVD-ului (cea oficială și cea „pirat") nu este indicat anul editării, pe care îl putem bănui destul de recent (probabil, după 2000), fiind vorba despre un rockumentar de gradul unu din clasa „restituiri". Cele doar 26 de minute sunt date de formatul european al emisiunilor tv, care prevede la 60 minute de emisie, 8 minute de promo (ceea ce ne dă pentru o emisiune de 30 minute 4 minute de promo, deci o durată efectivă de 26 minute). Așa cum avea și emisiunea curentă „Pop Show" din 7 aprilie 1969, în care s-a difuzat concertul lui Janis (la micul teatru independent fondat în 1965 Teater Narren din Stockholm) și filmat de televiziunea suedeză – înregistrare „torsionată" așadar de formatul-standard impus. Foarte probabil că restul concertului, care nu a încăput în acel montaj, a fost șters pentru refolosirea rolelor de magnetoscop (practică uzuală cu materialul brut nefolosit), fiind arhivată doar emisiunea montată – nenumărate momente de antologie rock filmate în platou cu camere tv (chiar și unul improvizat, ca aici) s-au pierdut în atare mod în istoriile televiziunilor de pretutindeni. Dacă din materialele brute cinematografice nefolosite în montajul primar a apărut în timp uneori o pleiadă de rockumentare de gradul 2

[595] https://www.pbs.org/wnet/americanmasters/janis-joplin-photo-gallery-career-timeline/5831/.

sau 3, din cele tv nu ne-a rămas peste ani absolut nimic datorită mercantilimsului producătorilor.

Cât despre „*her group*", așa cum stă scris pe acel generic, se impune o paranteză. În acest turneu a evoluat alături de Kozmic Blues Band – prima trupă pe care Janis și-o alcătuise singură (la începutul acelui 1969). Dacă originile ei ca profesionistă au fost legate indisolubil de trupa lui Chet Helms, Big Brother And The Holding Company cu care lansase două LP-uri („Big Brother And The Holding Company" în 1967 și „Cheap Thrills" în 1968), dacă spre finele colaborării lor vor figura împreună pe afișe sub formula Janis Joplin & Big Brother And The Holding Company, hotărăște să-și schimbe stilul și să se apropie de genul soul înființându-și pentru asta Kozmic Bluez Band cu care a cântat la Woodstock și cu care editează al treilea ei LP antum (și, totodată, ultimul – „I Got Dem Ol' Kozmic Blues Again Mama!") și alături de care va ajunge curând să fie numită de public și presă „The Queen Of Psychedelic Soul" (ca, de pildă, Simon Braun în bestsellerul său cu același nume, publicat în 2020). Asta, pentru că introdusese în ecuație și un pachet de suflători – așa cum o putem vedea în înregistrările (generoase) rămase din turneul ei european, inclusiv la concertul din Stockholm. În fine, a doua formație a ei personală (și a treia cu care a colaborat în carieră) va fi în funestul 1970 Full Tilt Boogie Band, cu care i se va edita albumul postum „Pearl" (după porecla cu care o alintau prietenii, lansat pe 11 ianuarie 1971). Toate aceste nume de trupe au rămas până azi cu adânc răsunet pentru nostalgici – însă, ca importanță, ele au fost în ordine cronologică, începând cu prima. Paranteză închisă.

Din mareea de înregistrări live cu Janis Joplin care au ajuns până la noi, cele din Stockholm sunt, de departe, cele mai

intime dintre toate, făcute într-un teatru „de buzunar" și în mijlocul unei audiențe restrânse, așezată tip arenă – ceea e a făcut ca solista să se simtă extrem de confortabil. Inexplicabilă dimensiunea extrem de redusă a sălii de concert din Stockholm, ținându-se cont de mediatizarea intensă a turneului ei european – la Londra va ține un concert la Royal Albert Hall comparat de The Telegraph cu „The International Poetry Incarnation" din 1965[596] (acesta a rămas singurul ei concert din UK). Titlul DVD-ului de peste ani: „Janis Joplin Live In Sweden 1969" (altul decât cel al emisiunii tv originare). Atmosfera concertului, surprinsă cu eleganță în imagini alb-negru de echipa suedeză frizează *avant la lettre* emisiunile de tip MTV Unplugged ale Anilor '90-2000, departe de tumultul unei săli extatice de concerte cu mii de locuri. Filmările au avut loc în două zile succesive, 18-19 aprilie. Întreaga tensiune explozivă a vieții solistei este îndepărtată cu gingășie de realizatorii conduși de regizorul cu tușă fină (dar cu activitate redusă) Johan Segerstedt, cu doar două titluri ca regizor în carieră și cinci ca producător (la titlul de față a fost producător și regizor). Concertul ne apare ca un binevenit respiro în contextul acelei existențe eruptive, tributară consumului excesiv de stupefiante și cu nervii întinși, în permanență, „la max". Asta nu înseamnă că Janis nu are explozie în momentele de vârf ale gracilului concert acolo filmat – dimpotrivă, dar, datorită tranchilității contrabalansatorii a mentalităților Septentrionului Scandinav, acestea ies cu atât mai bine în evidență, sunt cu atât mai bine puse în pagină și trăim cu impresia că teleaștii din Stockholm erau conștienți de asta, mergând cu mână sigură *da capo al fine*. Gingășia „acroșului" este evidentă și în cazul interviului pe care reporterul (un oarecare Lennart Wrettlind)

[596] Vezi 6.2.1.

i-l ia solistei, probabil după finele concertului în chiar mijlocul platoului încă nedemontat (și care va fi inserat în montaj printre piese), discuție în care Janis își baleiază, calmă, întreaga ei existență, ca și cum i s-ar confesa unui prieten din anii copilăriei până la alcătuirea noii trupe. (În treacăt fie spus, spre finele interviului, poate dublat și de oboseala concertului, personajului i se insinuează în mod evident nevoia de drog, crescându-i un soi de oboseală irascibilă nejustificată altfel.) Sunt 26 de minute care respiră ritmic și profund un acid rock și un psychedelic soul așa, ca dintr-o crepusculară Valhalla croită din *„such stuff as dreams are made of"* a celor din Club 27.

Este de discutat dacă o înregistrare dintr-un platou tv improvizat într-un teatru poate accede către statutul de rockumentar, cu tot cu interviurile inserate. Ca document al erei, desigur că nu i se poate contesta valoarea. Dar, aceeași candoare, aceeași puritate a actului concertistic a rockerului american (consacrat în mod adeseori atavic la el acasă) adus într-un platou tv (fie și unul improvizat într-un teatru „de buzunar") din Europa acelorași ani și pus în fața unui public tânăr, restrâns și pașnic, poate fi observată și în „relicvele" psihedelice contemporane similare precum „The Doors: Live In Copenhagen 1968" (nu figurează pe IMDb!) care cântă în platoul televiziunii din Copenhaga în 1968 fără public (!) în cel mai intim dintre concertele care ne-au rămas de la ei – uneori, editat împreună cu concertul Led Zeppelin ținut cu public în același spațiu, din același an. Despre acesta ultimul, să spunem că a fost filmat/înregistrat într-un turneu al abia înființatei trupe engleze prin Scandinavia: Danemarca, Suedia, Norvegia – și concertul lor din Copenhaga, editat ulterior pe dvd, nu figurează nici el pe IMDb (pe atunci, nu aveau încă vreun LP lansat). Sau

Miles Davis în Suedia aceluiaşi 1968, „Miles Davis Quintet: Live In Stockholm"; apoi, „Jimi Hendrix: Live In Stockholm 1969" – acesta unul, cu o durată dublă (48 minute, nu figurează pe IMDb.). După cum putem uşor observa, fenomenul e departe de a fi unul singular. Conchidem: televiziunile şi-au făcut, totuşi, datoria. Odată în plus.[597]

În turneul ei european organizat de Albert Grossman, singurul din carieră cum spuneam, în care Janis a evoluat în şase metropole, concertul de la Frankfurt din Jahrhunderthalle de pe 12 aprilie a fost şi el înregistrat de o televiziune (WDR – Westdeutscher Rundfunk, cu sediul în Köln) cu titlul „Janis Joplin Live In Frankfurt, Germany", având o durată mai lungă (45 minute) şi, de data aceasta, color. Rămâne aici memorabilă secvenţa de final de concert în care spectatorii (tineri) pur şi simplu s-au ridicat de pe scaune şi au invadat spaţiul rezervat trupei – probabil, mizanscena regizorului Reinhard Hauff, căci nimeni nu-i opreşte. Membrii formaţiei nu se mai puteau vedea unul pe altul la finalul piesei, „invadatorii" înghiţind-o, efectiv, pe solista care nu se aştepta nicidecum la aşa ceva şi care radiază de bucurie în mijlocul tinerilor fani ce dansează stângaci – evident, puşi de regizor să facă asta în faţa camerelor. Şi care nu se simt tocmai în largul lor, aşa ca cei din universul anglo-saxon în situaţii similare – moment nicidecum spontan la Frankfurt, ci unul evident „regizat". Interviul care feliază şi aici secvenţele de concert din fosta RFG a fost luat la Londra de un reporter britanic şi dublat în germană „peste" (trec prin planul doi inconfundabilele autobuze roşii etajate). Operatorii „refegişti" au insistat obsesiv pe „divă", neglijând aproape total membrii trupei şi publicul – nici măcar nu ştim dacă suntem aici într-o sală mare sau mică. Acesta ar fi

[597] Vezi şi 8.1.

un al doilea rockumentar tv de gradul unu despre acel turneu. Hauff a fost un profesionist dedicat televiziunii și printre documentarele sale tv se numără și „Oltenia" din același an 1970 (de negăsit, aparent orientat către folclor).

Concertul din Frankfurt din 1969 a mai fost editat pe un dvd ce pare neoficial, „Janis Joplin & Big Brother And The Holding Company Frankfurt Germany" (trupa era Kozmic Blues Band, dar numele primei trupe era mai cunoscut, așa că producătorii de ocazie au trișat grosolan) și concretizat într-un rockumentar de gradul trei de 79 minute din 1994 „împănat" cu interviuri ale supraviețuitorilor evenimentului (acum bătrâni), care se vrea și el o biografie (cam sumară) realizată cu mijloacele proprii televiziunii. Nici acesta nu figurează pe IMDb. Valoroasele momente speculate direct cinema de operatorii lui 1969 sunt alterate, din nefericire, de un neinspirat comentariu din off în germană peste dialogul original în engleză. Scenarist și regizor, conform genericului: Ulli Pfau, cunoscut producător tv din fosta RFG, ocazional și regizor, cu o carieră demarată abia în Anii '80 – deci, a lucrat cu material de arhivă. Dar acest titlu important nu apare în filmografia sa – rockumentarul de gradul trei de lungmetraj nu figurează nicăieri și nu este comercializat pe DVD pe niciun site dedicat (totuși, eu îl dețin).

În timpul scurtei și nu tocmai fericitei sale vieți, aidoma unei torțe arzând cu furie și consumându-se degrabă, nu s-au făcut rockumentare de gradul unu destinate sălilor de cinema care s-o aibă pe Janis ca subiect. În „Monterey Pop" și „Woodstock", ambele cu largă difuzare în acele săli, ea este una din lunga listă. I-a rămas, așadar, doar televiziunea. Putem menționa, în treacăt, și un interviu luat membrilor trupei sale de un post tv local în

1967, ulterior editat pe un DVD cu titlul „Big Brother And The Holding Company: Come Up The Years". Producțiile despre viața ei încep să apară post-mortem în rockumentare de gradul trei – antumele dedicate aparținând exclusiv televiziunilor. În 1974, Howard Alk va lansa lungmetrajul său documentar biopic de antologie „Janis: The Way She Was", care va încerca să adune meticulos frânturi care să alcătuiască o imagine vie de ansamblu. Va urma în 1995 „VH1 Legends: Janis Joplin", apoi episodul dedicat ei în 2000 de canalul Biography „Fallen Legends: Janis Joplin" – ambele, episoade ale unor emisiuni tv, dar cu „ținută" de film documentar. Mai avem o biografie filmică germană, din 2010, semnată de Ray Müller, „Love, Janis", făcută după cartea autobiografică a sorei sale. Fragmente din concertele ei cu cele trei trupe ale scurtei sale cariere au fost (și sunt încă) editate masiv în DVD-uri cu pretenții de antologii, mai mult sau mai puțin oficiale. Ca și ceilalți din Club 27, apare episodic în puzderie de documentare și rockumentare de gradul trei despre Anii Șaizeci din multe țări, imposibil de catalogat cu precizie. Cu atât mai mult cu cât plaja de demarcație între documentar tv și simpla emisiune tv este, uneori, foarte îngustă.

## 9.6 SIMON AND GARFUNKEL. „Simon and Garfunkel: Songs of America"

„Pot simți în atmosferă că ceva măreț se întâmplă peste tot în jur. Și simt că trec pe lângă acel ceva. Care e chiar aici, în miezul lucrurilor, unde eu nu pot să ajung." Sunt primele cuvinte rostite (din off) de Paul Simon în documentarul de 52 minute. „Simon And Garfunkel: Songs Of America" și conțin, în sine, ideea intrinsecă atât a operei filmice în sine (folkumentar de

gradul unu cu premiera tv pe 30 noiembrie 1969), cât și, sincron, ideea de Youthquake cea atât de proprie Anilor '60.

Întrucât complicatul Paul Simon simte nevoia acută a despicării firului de păr în (minimum) patru, veșnic în ipostaze peripatetice, duo-ul folk de rezonanță planetară (și ajuns în 1969 la apogeul popularității sale) decide să-și producă propria reflexie în plan cinematografic, pentru a expune și altfel decât prin muzică relația lor cu toate cele pe care decada le antrenase în avalanșa sa socioumană. Actorul de comedie Charles Grodin va semna regia (el fiind cel căruia s-ar părea că trebuie să-i datorăm paternitatea ideii) iar producător executiv va fi nimeni altul decât Robert Drew, prin Drew Associates[598] (remarcabilă încrederea pe care seniorul direct cinema i-a arătat-o „debutantului" Grodin). Pe primul text al genericului de final scrie *„Conceived and Executed by Charles Grodin / Paul Simon / Art Garfunkel"*. IMDb îl indică pe Robert Drew însuși producător executiv alături de Art Garfunkel, Charles Grodin, un oarecare Mike Jackson și Paul Simon. În lunga sa carieră de actor de film în care rolurile secundare au primat, Charles Grodin a regizat doar acest documentar de 52 minute, în 1969 (și în 1974, o comedie tv de 60 minute).

Paul Simon menționează în discuțiile filmate Woodstock, a cărui obsesie se făcea deja simțită (el repetă de mai multe ori cifra incorectă de trei sute de mii de participanți, au fost între 4 și 5 sute de mii). Așa cum se poate vedea în cadrele de exterior, toamna nu e prea avansată, dar nu e nici chiar la început; conchidem că filmările au avut loc în octombrie 1969, cu ocazia unui turneu prin SUA făcut cu echipa de filmare alături. Genericul nu menționează explicit anul producției, IMDb indică

[598] Vezi 2.4.

vag 1969. Într-adevăr, ideea de periplu statunitens apare, aș zice, de-a dreptul bombastic încă din prima secvență, imaginată ca un videoclip filmat din avion și montat pe piesa „America" de pe albumul „Bookends" lansat în anul precedent, încercând să transmită ideea de grandoare, de dimensiuni epopeice, de suflu continental uzând, pentru început, de valențele estetice ale reclamei turistice. E însă o pistă greșită, întrucât e vorba în videoclip despre o grandomanie falsă, deliberat derutantă în spirit patriotard și futil, căci în ecuația videoclipului încep să-și facă loc cadre cu *slums*-uri insalubre populate de negri, newsreel cu rebeliuni urbane violente, chiar gropi de gunoi de dimensiuni apocaliptice, cimitire de mașini arhipline cu „cadavre" ale celui mai comun simbol american – automobilul, contrastând trist cu ideea de periplu vital la care suntem făcuți părtași. (Regăsim cimitirul de mașini ca transfigurare filmică obsesivă a sucombării societății de consum, vehiculat și de Jean-Luc Godard în „Sympathy for the Devil" din 1968 și „One PM" filmat în același 1968 dar finalizat de D. A. Pennebaker în 1971[599]). Totul se dezvoltă și se concretizează într-o secvență-videoclip de certă valoare, cu personalitate de structură filmică narativă, putând funcționa și independent.

Discuții într-una, într-una între Simon și Garfunkel! În automobil, în tren, în avionul care-i transportă rapid la locația următoare, în simple plimbări prin peisaj pășunistic al frumoasei toamne de atunci. Discuții oricând și despre orice, despre muzică, despre clipa din jurul lor, despre lume și viață – cam asta înregistrează echipa, atunci când nu e ocupată să filmeze repetiții și momente din studio. Și, desigur, secvențe de concert. Avem prin Paul Simon o mostră elocventă a mecanismelor

[599] Vezi 6.1.2.

gândirii artistului tânăr tipic evreu într-o Americă psihedelică și recunoaștem prototipul intelectualului mărunțel și complexat de atare origine, consacrat mai târziu de Woody Allen – căci Simon e pur și simplu un altfel de Allen, niţeluş mai tânăr, dar o variațiune pe aceeași temă, fizic și psihic. Identificăm exact aceleași impulsuri de revoltă socială ca în „Bananas", de pilă – capodopera tragicomică a ultimului, din 1971. Într-adevăr, Paul Simon şi Art Garfunkel au fost amândoi evrei americani militanți angajați politic. Bunicii materni ai lui Art Garfunkel au fost evrei emigrați din Iași, iar părinții lui Paul Simon au fost evrei unguri. Paul a fost coleg de clasă la New York Queens College cu Andrew Goodman – unul din cei trei activiști pentru drepturi civile asasinați în Mississippi pe 21 iunie 1964 (doi evrei și un negru, evenimente ecranizate de Alan Parker în filmul său „Mississippi Burning" din 1988) ,căruia îi va dedica piesa „He Was My Brother", de pe chiar pe albumul lor de debut din 1964 intitulat „Wednesday Morning, 3 A.M." (cu care se va dechide concertul lor din 1967 impecabil filmat de Granada Television). Să amintim și că Paul și Simon au fost colegi de școală elementară, tot în cartierul Queens, în care au crescut.

Cum regizorul ad-hoc Grodin deprinde gustul videoclipului, nu se sfiește să facă uz și abuz și să-și mitralieze filmul cu această subspecie, pe atunci de dată relativ recentă – ba chiar să lege pur și simplu două unul de altul, imediat după început, într-un montaj cam ezitant și nu tocmai bine echilibrat. Aglomerează simboluri și pastișe culturale ale trecutului SUA pe piesa „So Long Frank Lloyd Wright" (Tom Mix, Flash Gordon etc.) pentru ca imediat după aceea să lege în montaj videoclipul prezentului, pe celebrissima „Bridge Over Troubled Waters" – motiv pentru care filmul său nu a primit ok-ul pentru difuzare pe canalul

NBC (ținta inițială): vizionând înlănțuirea de imagini de arhivă cu John Fitzgerald Kennedy, Robert Kennedy și Martin Luther King pe versurile sugestive, aceia ar fi comentat: „Sunt toți democrați, de ce n-ar fi republicani?", la care Paul Simon ar fi exclamat: „Asta e ceea ce vedeți? Cum rămâne cu faptul că toți trei au fost asasinați?"[600] Filmul va fi difuzat până la urmă pe canalul CBS și va fi surclasat ca audiență de un show tv paralel avându-i ca protagoniști pe patinatoarea Peggy Flemming și pe folkistul José Feliciano. Robert Drew a făcut mai multe documentare despre JFK atât înainte, cât și după asasinat, ca și altele cu ceilalți doi lideri politici și a putut furniza multe imagini de arhivă.

Un al treilea videoclip, montat pe minunatul cântec de substrat celtic „Scarborough Fair", este dedicat subculturii hippie și tribulațiilor *flower power* ale acesteia, identificată de regizor ca o soluție la criza socială. Un cadru emoționant este acela în care un pilot foarte priceput în acrobații aeriene desenează absolut perfect cu jetul de gaze al avionului său pe cerul New-York-ului semnul hippie consacrat, văzut în plan static printre zgârie-nori în amorsă – un cadru de zile mari!... Și, când să savurăm mai relaxați, ne izbește brusc napalmul lansat din aer și infernalizând un nefericit sat vietnamez pierdut în junglă. Tinerii hippie dorm ca inorogii cu capul în poalele iubitelor lor pe la festivaluri, cu miile, în timp ce paramedicii armatei cară, cu fețe descompuse, pe tărgi, printre palmierii din Indochina, trupuri mai mult sau mai puțin întregi despre care nici ei nu știu dacă mai au viață în ele. Cupluri angelice se sărută lung și tandru în timp ce foarte tineri soldați americani „capitaliști" cad secerați de gloanțe „comuniste" în fața obiectivului. Desigur, un comentariu pe această temă

[600] http://www.thevideobeat.com/music-documentaries/simon-garfunkel-america-1969.html.

este binevenit din partea lui Art, ba chiar avem două, pentru că se pronunță și Paul – mai ales că regizorul a netezit deja calea, prin imageria etalată în secvențele sale montate în paralel și construite pe Metoda Albionului, Whitehead-Palmer, grefată transoceanic.

Un al patrulea clip, pe „El Condor Pasa", ne poartă printr-o manifestație americană, dar totuși antiamericană, de-a dreptul de lumea a treia și care frizează carnavalul, cu negri și mexicani mărșăluind spre Washington în timpul Poor People's Campaign. (Lansată în 1968 de Matin Luther King, mișcarea revendicativă avea ca scop militarea pentru drepturile la o viață decentă ale americanilor săraci de diverse extracții sociale și entice; a fost un episod al amplei Civil Rights Movement.) Ca o premieră poate absolută în materie, sunete live sunt mixate aici peste muzica adăugată la postprocesare. Din păcate, nenumăratele figuri de politicieni amalgamate pe montajul cântecului „Punky's Dilemma" (al cincilea clip), care cu siguranță stârneau reacții în epocă, azi nu ne mai sunt recognoscibile decât în mică măsură. Dacă atare secvențe de mesaj politic dau greutate părții întâi, partea a doua rămâne dedicată concertelor. Și, desigur, celor doi artiști, surprinși în momente de respiro pentru lungile lor discuții în intimitatea bruiată de cameră.

Paul Simon și Art Garfunkel (să nu-l uităm, totuși, pe Charles Grodin) scormonesc fără menajamente prin angoasele unei Americi răvășite cu cinismul unor activiști New Lef, în timp ce-și cântă frumos și popular crezul pacifist vândut în milioane de exemplare pe discurile lor de vinil. Dincolo de videoclipuri, comentariile din off trădează, pe alocuri, estetica direct cinema, care însă rămâne suverană per ansamblu – asta, în pofida Metodei Whitehead-Palmer de sorginte britanică (improprie

trendului american[601]). O lipsă de echilibru a părții scenaristice coboară, din păcate, nivelul producției, estompând astfel conflictul dramatic având ca poli realitatea momentului filtrată prin sensibilitatea S&G, pe de o parte; și, antagonic, lumea plămădită de Establishment după chipul și asemănarea sa, încasată de spectatori într-o neostoită zvârcolire.

În 1967, John Sheppard[602] făcuse pentru Granada Television un folkumentar avându-i ca protagoniști pe aceiași, intitulat simplu: „Paul Simon And Art Garfunkel" – o înregistrare extrem de „curată" a unui concert în platou tv, în fața unei audiențe intime, tip unplugged. După ce în 1970 vor înregistra cel mai bine vândut album al lor („Bridge Over Troubled Waters", ultimul lor album de studio), se vor despărți, optând fiecare pentru o carieră solo. Dar la concertul reunirii din Central Park susținut în 1981 au avut a șaptea cea mai mare audiență a tuturor timpurilor: 500.000 de spectatori (vezi filmul concertului: „Simon And Garfunkel: The Concert In Central Park", 1982, regia Michael Lindsay-Hogg). Ca și alte „icoane" din Psychedelia, apar în sute de documentare de gradul trei despre Anii Șaizeci (în special Paul Simon, cu o activitate și o influență mai lungă).

## 9.7 THE INCREDIBLE STRING BAND. „Be Glad for the Song Has no Ending"

În adolescență, în ultimii Ani '70, atunci când am ascultat pentru prima dată un disc de vinil cu Incredible String Band (extrem de rare în România dictaturii ceaușiste), am conchis:

---

[601] În legătură cu acest aspect, vezi și 7.7.

[602] Vezi 9.4.

„Asta trebuie să fie muzica lumii de dincolo, probabil că așa cântă morții!" Universul muzical generat de anii de aur ai ISB (1966-1974), formație de cult autentic în Scoția, rămâne peste decenii ca unul dintre cele mai pregnante din Psychedelia și un etalon al idiomului psychedelic folk. În legătură cu ei s-au vehiculat expresii ca „The Celtic Psychedelia" sau „The Hippest Band of the 60's and 70's".

În Early Sixties, marile orașe scoțiene Edinburgh și Glasgow erau focare ale muzicii folk, implicit ale contraculturii emergente în noua decadă. Descoperiți într-un folk club din Edinburgh de un *talent scout* lucrând pe atunci pentru Elektra Records, Joe Boyd[603] pe nume, își editează primul album (omonim) în 1966 ca trio: Robin Williamson, Clive Palmer și Mike Heron. Apărea atunci o stupefiantă colecție de piese ale subgenului psych(edelic) folk care au stârnit deîndată atenția întregii lumi care gândea la fel. O nouă (contra)cultură se vedea că se dezvoltă în Albionul Septentrional, purtând cu sine o muzică total desprinsă de rock'n'roll-ul desuet, propriu decadei precedente, iar cei de la ISB erau printre primele roade ale plămadei cele noi. Mike Heron va spune mai târziu:

> „Era o eră explozivă în Anii Șaizeci și lumea fugea enervată de pop-ul plicticos înspre folk și blues și ethno (*world music*). Pur și simplu nu puteai sta jos ascultând Buddy Holly și să-i pasezi jointul celui de lângă tine. Așa că am încercat să facem acel fel de muzică ce simțeam că lipsește din viețile noastre, care se potrivea cu felul de viață hippy [sic!]"[604].

---

[603] Notoriu producător de muzică folk și rock. Va fi și producătorul asociat al filmului „Be Glad For The Song Has No Ending". American de origine, între 1964-1970 a lucrat în UK, având o crucială activitate în emergența celor două fenomene muzicale paralele, adeseori însă întrepătrunse.

[604] Material de presă *The Sunday Herald* retras între timp de pe net. Text citat și de Academic Dictionaries and Encyclopedias – https://en-academic.com/dic.nsf/enwiki/2147992.

Textul său este o veritabilă chintesență a Erei Psihedelice timpurii, care este chiar filmată pentru televiziune în „A Boy Called Donovan"[605] în aceiași ani. Dar, surpriză! După ce LP-ul lor de debut obține titlul „Albumul Folk al Anului" conferit de revista Melody Maker („The Incredible String Band", iunie 1966[606]), cei trei se despart în mod incredibil și pornesc să scrie fiecare cu chitara sa alte noi povești pe cărările din Psychedelia. Clive o apucă pe Hippie Trail către magica India (călătorind pe ruta consacrată: Turcia-Iran-Afganistan-Pakistan-India). S-a oprit în Afganistanul de atunci, va ajunge finalmente și în India, nu va mai înregistra niciodată cu ceilalți doi până la moartea sa din 2014. Robin își ia prietena, pe nume Christina „Licorice" McKechnie, cu care pleacă spre o altă țintă predilectă a călătoriilor hippie, vânând Fata Morgana a consumului liber sau cvasiliber de droguri: Maroc. Doar Mike a rămas pe loc, să cânte cu o formație obscură din Scoția, Rock Bottom and the Deadbeats. Când banii i se termină, Robin Williamson se întoarce împreună cu Licorice din Maroc, burdușit cu instrumente exotice. El și Mike Heron refac Incredible String Band sub formă de duo, alături de cele două prietene, Licorice și Rose Simpson la secția ritmică – percuție respectiv bas, în principal, ca și la *backing vocals* și diferite alte instrumente – aceasta a fost componența oficială ISB între 1968-1972 (inclusiv la ingratul lor concert de la Woodstock în care fetele au făcut doar *backing vocals*). Clive se întoarce și el din India, dar, în loc să revină în trupa pe care o înființase (și care demarase, practic, din clubul său din Glasgow numit Clive's Incredible Folk Club), renunță inexplicabil la muzică și se face profesor de tâmplărie în Cornwall, implicat în activitate sindicală (!). Va

[605] Vezi 9.1.

[606] Producător fusese, desigur, același Joe Boyd.

forma totuși, peste ani, câteva trupe fără destin și se va reuni cu ceilalți ocazional în Anii '90, dar fără să înregistreze din nou. (În India și Afganistan cântase la televiziunile naționale.) Urmează, în formula duo + fete (ele au fost întotdeauna încasate ca *additional members*, pe bună dreptate), alte albume care consacră soundul specific ISB și creează numeroși adepți și epigoni. Participă la Woodstock, dar nu sunt incluși în film – producătorii s-au supărat pe ei pentru refuzul (altminteri, îndreptățit) de a cânta în timpul ploii torențiale atunci când le-a venit rândul pe scenă, trebuind reprogramați în ziua următoare la orele 06:30. (Vor fi incluși cu o piesă în „Woodstock Diaries" din 1996 regizat de Chris Hegedus, Erez Laufer și D. A. Pennebaker).

În 1970, Robin și Mike împreună cu iubitele lor Licorice și Rose trăiau într-o comunitate hippie internațională din Wales, lângă Newport, comitatul Pembrokeshire, în care se experimenta un soi de spectacol de avangardă pe care cei de acolo îl considerau *mix media*. Printre cei care populau colonia cea atât de proprie Erei Psihedelice, alături de ISB, mai erau trupa Exploding Galaxy condusă de David Medalla[607] (un foarte activ și influent filipinez cu studiile făcute la New York și care obținuse deja la Paris aprecierile unor Gaston Bachelar, Louis Aragon sau Marcel Duchamp), Leonard Halliwell Quartet, ca și Malcolm Le Maistre – un muzician și regizor de teatru pe atunci de doar 21 de ani care va deveni curând membru ISB. Malcolm se născuse în Anglia în 1949 dintr-o scriitoare franceză și un jurnalist american, s-a întâlnit cu Robin Williamson și Mike Heron la New York în 1968 și a venit cu ei în Wales special pentru viața

[607] Născut în 1942 și considerat un talent precoce, a fost admis la numai 12 ani la Columbia University. Figură crucială a contraculturii hippie din Anglia în special în artele de confluență, „David Medalla is a pioneer of land art, kinetic art, participatory art and live art" – http://www.thecentreofattention.org/exhibitions/david.html (actualizare: „Acest site nu poate fi accesat"). Medalla a murit în 2020.

în acea comunitate de artişti hippie a cărei ţintă predilectă erau experimentele multimedia. Împreună cu ei au mai venit atunci şi alţii de peste ocean pentru grupul care în 1970 stârneşte interesul prestigioasei emisiuni de artă BBC „Omnibus", ce-şi anunţă intenţia de a difuza un film documentar despre ISB Et Co.

Producţia independentă de 49 minute va purta titlul celui deal optulea LP Incredible String Band, „Be Glad For The Song Has No Ending", pe care îşi propusese să-l promoveze şi va fi încredinţată lui Peter Neal (regie şi montaj, ca şi imaginea fabulei cinematografice din final). Citim pe generic A Cosmologies Presentation – „Omnibus" nu doar producea, ci şi cumpăra emisiuni pentru formatul propriu. Aidoma precedentului film al lui Neal, „Experience"[608], BBC 1 consideră, finalmente, producţia nesatisfăcătoare şi ea va rămâne practic nedifuzată, având doar un minim impact pe moment. Dar, va dezvolta în timp o audienţă de cult. Un reporter îl întreabă pe Mike Heron ce vor să spună cu muzica lor, la care scoţianul îi răspunde: „Dacă mi-aş putea descrie cântecele, nu le-aş cânta!"[609]. Premiera din 27 decembrie din SUA acelui an îl face, totuşi, măcar oficial, un folkumentar de gradul unu, în pofida distribuirii sale reduse de după momentul apariţiei.

Avem de-a face în film cu o suită de imersii în aceleaşi halucinante universuri concentrice hippie. În primul rând, unul al celor doi leaderi muzicali, Mike şi Robin, care cântă în interior (în formulă de studio improvizat) piesele noului lor album, alături de iubitele lor Licorice şi Rose. Apoi, periplul prin imediatul

---

[608] Vezi mai sus 9.4.

[609] Replică din folkumentar inclusă şi în „Be Glad: An Incredible String Band Compendium" – culegere de interviuri şi alte materiale de presă, ediţie îngrijită de Adrian Whittaker, Helter Skelter Publishing 2004, pag. 156 (postată online – https://media.softebooks.com/?book=1913689506).

comunității hippie ce cultiva o artă (dar și o stare de a fi) de avangardă, savurându-se reflexiile plastice caracteristice erei. În fine, ultima parte este filmul artistic experimental de 20 minute al unui soi de fabulă fantastică imaginată de membrii trupei intitulată „The Pirate And The Chrystal Ball", montată și ea tot pe piesele albumului, având-i ca protagoniști, printre alții, și pe cei din ISB – personaje și părți din fabulă apărând presărate subliminal și prin montajul general, ca o anticipare și ca o amalgamare intenționată a planurilor cognitive.

Cineastul se străduiește de-a lungul folkumentarului său neagreat de distribuitori să transmită imaginea vizuală și sonoră a idiomului emergent celtic rock (în cazul de față, mai degrabă celtic folk) în jurul căruia brodează cu migală un halou din ceturile primordiale ce înveleau castelul Camelot – cel puțin, în intenție. Se insistă pe nenumăratele și bizarele instrumente mânuite în fel și chip, unele cu totul spectaculare – vezi secvența în care Robin Williams face o vizită în atelierul unui meșter de chitări de forme și culori cu totul insolite, unele cu ample picturi psihedelice pe carcase. Se scot „în față" influențele ethno din întreaga lume – date care au fundamentat albumele ISB din acea perioadă, în special cel care dă titlul filmului.

Din păcate, senzația de încropeală își cam face loc prin structura secvențială nu tocmai fericit gestionată, iar fabula filmică din final e decupată fără o personalitate regizorală autentică. Ca în alte cazuri similare, ne mulțumim azi cu bogata informație frustă despre artiștii din Psychedelia, indiferent de filtrul interpus.

A fost primul folkumentar despre această legendă psych folk a Caledoniei, din cele două câte s-au făcut în total. Este complet „palmată" de regizor incredibila și inexplicabila animozitate

perpetuă dintre Robin Williamson și Mike Heron – practic, cei doi care au fost ISB de-a lungul anilor, adunați laolaltă la începuturi de Clive Palmer dar care părăsise trupa după primul LP. Târziul „Retying The Knot: The Incredible String Band", folkumentar de gradul trei din 1997, include cadre din precedentul. A fost difuzat doar în Scoția, *„as part of BBC Scotland's EX:S series of documentaries"*[610]. ISB s-au reunit începând cu Anii '90 în diverse componențe și concertează sporadic și azi, fără același impact însă.

## 9.8 FRANK ZAPPA „Frank Zappa VPRO"

Este dificil de surprins într-o singură frază ideea rockumentarului produs pentru televiziune în Era Psihedelică, pentru simplul motiv că spectrul este atât de larg (de la simpla înregistrare a unui concert, filtrată fie și minimal prin estetica filmului documentar, până la varii emisiuni mai scurte ori mai lungi, mai mult sau mai puțin de divertisment despre artiștii-meteori ai erei) și abordarea subiectului este atât de diferită de la un realizator la altul încât, dacă am face o colecție de asemenea producții, am avea în față o maree poliformă și fără umbră de sistem în ansamblu – nici vorbă de vreo „paradigmă". Cu vârfuri valorice rare, dar certe, cu înregistrări de arhivă uneori de o excepțională valoare dar care, alteori, nu răspund întru totul exigențelor definiției actului cinematografic. Cu reflexii fie clare, fie estompate ale unor evenimente revolute de o magnitudine socială unică în istoria intricată, altminteri, seducătoare, a celei de-a doua jumătăți a secolului XX.

VPRO este un acronim pentru numele olandez al Companiei Protestante Liberale de Radiodifuziune – Vrijzinnig Protestantse

[610] https://www.youtube.com/watch?v=S4RoonMoNOA.

Radio Omroep, fondată în 1926 și extinsă după WW2 în televiziune. Nu este un canal tv ori un post de radio, ci o casă de producție radio-tv atașată, în timp, avangardei și experimentului care-și difuzează producțiile proprii pe canalele consacrate. De-a lungul primelor două decenii ale Războiului Rece, atributul de „liberal" îl îndepărtează treptat pe cel de „protestant", astfel încât începuturile religioase ajung să fie uitate și, în 1967, frumoasa artistă aparținând curentului Fluxus pe nume Phil Bloom apare pentru prima dată în lume într-o emisiune tv în nuditate totală într-una din producțiile VPRO (emisiunea experimentală „Hoepla" difuzată în 20 iulie 1967), provocând o vie reacție din partea politicienilor conservatori din Haga – ceea ce va duce la oprirea acelei emisiuni *ahead of it's time* după doar trei episoade. Al patrulea episod, cel oprit de la difuzare de cenzura epocii, va ajunge „pe sticlă" abia în ianuarie 2008. Activă încă, VPRO este colaboratoare frecventă a canalului tv cultural franco-german ARTE.

Roelof Kiers și-a legat lunga sa carieră de realizator tv și regizor de film documentar de această casă de producție, considerată ca cea mai radicală din punct de vedere cultural din Olanda. Sensibil la formele contraculturii transoceanice, făcuse un film documentar despre marea revoltă urbană din Detroit din 1967. În 1970 va trece Atlanticul odată în plus, pentru un documentar tv despre fenomenul singular rock numit Frank Zappa. Producția sa pentru VPRO se va numi simplu, „Frank Zappa" (conform genericului) și va provoca, la rândul ei, dezbateri în Camera Comunelor din Olanda[611] după difuzarea din 11 februarie 1971, fiind un manifest atât al revoluției mentalităților din *Late Sixties* proiectate în zorii decadei următoare cât și o reflexie a ideii in

[611] Camera Inferioară a parlamentului bicameral olandez.

nuce de „continuitate conceptuală"[612] avansată ulterior de copilul teribil al rockului de avangardă american. Ca și alții, am ales varianta cu numele companiei producătoare în coadă – documentarul e cunoscut mai ales sub numele „Frank Zappa VPRO". IMDb indică și un titlu alternativ: „A Day With Frank Zappa".

După primul cadru cu un timbru american de 4 cenți având imprimat drapelul american și textul *Long May It Wave*, suntem „teleportați" într-un studio de înregistrări unde apare, de undeva din spate, „titlul filmului" însuși, care se prezintă simplu în fața obiectivului după cum urmează:

> „Salut! Mă cheamă Frank Zappa. Sunt cântăreț de rock'n'roll, sunt compozitor, fac filme (cadre de câteva fotograme inserate spre ilustrare.) Înainte să intru în industria rock'n'roll, aveam un studio de înregistrări în Cucamonga, California. La finele acelei perioade am fost arestat de poliția de moravuri din San Bernadino pentru manufacturarea unei înregistrări audio pornografice, ceea ce nu era nimic altceva decât o înscenare. După care am alcătuit Mothers Of Invention, am ieșit în lume, am avut câteva angajamente și... cam asta a fost."

Rancho Cucamonga era o suburbie a orașului San Bernardino, Mothers Of Invention – formația de debut a lui Frank Zappa. După care, începe periplul de 55 minute prin personalitatea accentuată a artistului, la finele căruia îl vedem pe Zappa exact acolo unde își terminase fraza de început, spunând: „*See You later!*" – și dispare pe unde apăruse. Și, gata...

Kiers nu are prea multe locații la îndemână, dar cele care i-au stat la dispoziție sunt speculate inteligent. O amplă parte este filmată la reședința starului din Laurel Canyon, California, atât în discuții cu Zappa solo (care iscodesc cu acribie crezul său în viață), cât și cu el înconjurat de anturajul său domestic cât se

[612] Vezi despre acest concept interviul lui Bob Marshall cu Frank Zappa din 22 oct. 1988 – https://wiki.killuglyradio.com/wiki/Interview_by_Bob_Marshall.

poate de „psihedelic", compus din a doua soție, primii doi copii mici ai lor (din cei patru în total) care fojgăie goi peste tot, plus două exotice și senzuale groupies (celebre, de altfel: Pamela Des Barres[613] și Lucy Offerall[614] – aici, Miss Pamela și Miss Lucy), care par a fi și ele integrate ca membre ale neconvenționalei familii. Amândouă au evoluat în filmul de avangardă al lui Frank Zappa „200 Motels" din 1971 și au fost membre ale formației alcătuită exclusiv din groupies The GTO's (Girls Together Outrageously), apariție frecventă în deschiderea concertelor lui Zappa (care era și sponsorul lor principal). Au existat ca trupă între 1968-1970, iar în 1969, la apogeul din Psychedelia, Zappa le-a editat singurul lor LP: „Permanent Damage" (evident influențat la modul epigonic de muzica insolită a sponsorului lor, având lungi pasaje vorbite). O altă parte este înregistrată în San Francisco, la concertul de la Fillmore West din 6 noiembrie 1970, atât pe scenă (simplu, cu o singură cameră) cât și în spatele acesteia. Ba, până și pe străzile unui San Francisco imersat într-un noiembrie ploios, ostil și mohorât. Cele două locații principale (casa și concertul) se împletesc între ele pe durata filmului și se mai amestecă, din când în când, și cu altele, întâmplătoare, dându-i ocazie olandezului să-și etaleze talentul direct cinema – cum ar fi aceea a discuției cu niște necunoscuți într-un fast-food cu burritos, care anticipează de-a dreptul cinematograful independent underground al Anilor '80, revelându-i acestuia originile. (Zappa a susținut trei concerte la Fillmore West, pe 5, 6 și 7 noiembrie

[613] Celebră *groupie girl* (a fost iubita unora ca Mick Jagger, Keith Moon, Jimmy Page, Frank Zappa), actriță, interpretă rock și publicist, pe vremea aceea cunoscută încă sub numele ei de fată, Pamela Ann Mills. Se va căsători curând cu rockerul din Los Angeles Michael Des Barres.

[614] *Groupie girl* și actriță, a apărut în câteva filme de Frak Zappa.

1970; în deschidere au evoluat Boz Scaggs și o trupă din Anglia, azi uitată – Ashton, Gardner & Dyke.)

Nu lipsește nici o foarte bună secvență cu tentă surrealistă, în care Kiers crează un univers straniu alăturând cadre din concertul Fillmore West scăldate în lumina roșiatică a scenei psihedelice cu altele filmate pe drum, în avionul de la Los Angeles la San Francisco. Și prin sălile de îmbarcare, în care tinerii apologeți ai contraculturii din trupa lui Zappa, tolăniți care pe unde apucă, fac filosofia vieții sorbind *cafe americano* din pahare de plastic, în timp ce *groupies* de lângă ei le fac (în plan-detaliu) niște „chestii" bizare pe penisurile [încă] închise în pantalonii strâmți.

Însăși universul plastic al locuinței exercită un consistent magnetism asupra interesului cineastului, care se învârte ciclic în jurul unui Zappa gol până la brâu lucrând la albumul său „200 Motels", înconjurat de desene naive ale copiilor săi, coperți de reviste și poze pornografice făcute, probabil, de el – imagini care umplu pereții. Pe copii îi cheamă Moon Unit, fetița de trei ani și Dweezil, băiețelul pe atunci de un an. (Pe ceilalți doi copii îi va numi Ahmet Emuuka Rodan, născut în 1974 și Diva Thin Muffin Pigeen, născută în 1979.) Bunicii lui Frank Zappa aveau următoarele ascendențe etnice: siciliană, greacă, arabă și franceză. Iar cei ai soției Gail, și ea personaj al filmului: daneză, franceză, irlandeză și portugheză. Frumoasa soție Gail face „casă bună" cu sexualitatea debordantă ale celor două *babysitters* groupies, Miss Lucy și Miss Pamela, iar ideea de solară comunitate alternativă psihedelică învăluie totul. Chiar dacă doamna iese nițeluș eclipsată prin punerea în relație cu cele două... (În casa lui Frank Zappa mai trăiau pe atunci și alții, care nu apar însă în film.)

Vectorialele documentarului sunt: ideile „revoluției" contraculturii în plan social; sexualitatea debordantă a generației; universul

muzical iconoclast al formației revoluționare Mothers Of Invention, în chiar capiștea rockului psihedelic, Fillmore West Auditorium. La care, s-ar mai putea adăuga o a patra – sursele gândirii muzicale unice a lui Zappa, genial muzician autodidact, care-și sublimează devenirea artistică:

„Experiența mea muzicală a început în liceu, când am auzit un album de Edgar Varèse. Hei, sună grozav, mi-am zis, trebuie să compun și eu așa ceva. Am mai ascultat și un alt album intitulat «Ritualul Primăverii» – era o firmă din acelea ieftine, un obiect de 1,98 dolari. Și acela m-a emoționat și mi-am zis: Măi, dacă unul ar fi veriga lipsă dintre Edgar Varèse și Igor Stravinski, aia chiar ar fi ceva de primă clasă! Apoi, cineva m-a îndreptat spre un album de Anton Webern și mi-am zis: Dacă cineva ar fi veriga lipsă dintre Anton Webern, Igor Stravinski și Edgar Varèse, aia chiar ar fi ceva super!"

Realizatorul olandez sapă, meticulos și insistent, cât poate de adânc în mentalul compozitorului-unicat din California, în căutare de „geme": „Progresul n-ar fi posibil fără o oarecare deviație. Ne trebuie câțiva devianți." Urmează o lungă secvență de concert unic à la Zappa, fulminant, violent anti-Establishment și contrar tuturor uzanțelor – probabil, calificat de cei „normali" ca fiind „schizoid", adică „deviant".

Câteva dialoguri edificatoare pentru sistemul de valori al superstarului „lisergic" zic eu că se cer reproduse:

„Cred că progresul nu e posibil fără deviație. Și cred că oamenii ar trebui să fie atenți la modul artistic în care unii dintre semenii lor deviază de la norme. Pentru că, în anumite instanțe, ar putea găsi această deviație inspiratoare și ar putea sugera deviații ulterioare care ar putea cauza progres. Nu poți ști niciodată."

Ideea de contracultură ce conduce la revoluție e un soi de bufniță odihnind pe umărul alchimistului:

„E timpul pentru o revoluție, dar probabil nu în termenii pe care și-i imaginează oamenii. Lumea pare să contorizeze imagini care sunt un soi de versiuni moderne ale țăranilor mergând pe străzi cu furci ca să-l prindă pe tipul cel rău care trăiește în casa cea mare undeva sus pe deal, să-l prindă pe ticălos și să-i ia toate alea ca să le dea muncitorilor. Nu o astfel de revoluție am eu în minte."

Provocat în continuare de interlocutor, cuantifică ideea unei revoluții culturale a tineretului, „fără violență!", fără lupte de stradă, împotriva politicienilor cinici care manipulează fără scrupule prin mass-media, otrăvind societatea.

Un interes aparte îl are sexualitatea erei, mai exact chintesența revoluției sexuale. Întrebările curg în această direcție în toate ipostazele, în toate locațiile pe unde realizatorul îl „hăituiește" cu aparatul său, iar Zappa nu se ferește de relatări – turneele sunt lungi, fetele sunt dornice a se dărui artiștilor, iar soția sa e înțelegătoare la acest capitol, chiar dacă „uneori mai face și ea niște mutre". Cele două *groupies* „mișunarde" ale familiei sunt și ele ținta întrebărilor despre modul lor de a fi, mai ales atunci când pe unul dintre pereții casei din Laurel Canyon (spuziți cu imagini de tot felul) camera descoperă o poză alb-negru (aflăm că e făcută de Zappa însuși) cu Miss Lucy în pat cu superba Michelle Philips de la formația The Mamas And The Papas, ambele tinere fiind goale. Nu, cele de la GTO's nu sunt lesbiene, așa cum se vehiculează,

„...dar mie îmi plac mai multe lucruri, nu unul singur. (...) Noi ne-am trăit fanteziile, înțelegi? (...) Dacă alerg după fete? Nu, eu... Alerg și după băieți și după fete. Sau după câini, sau după armăsari, după orice se poate cumpăra cu bani... Care atrage... Dacă-ți place ceva, te duci după acel ceva anume. (...) Un moment important din cariera mea de *groupie*? Ei bine, odată... Odată eram foarte beată la cabana de bușteni și aveam o repetiție la care a apărut Jeff Beck. M-am dus la hotel cu el. Și m-a lăsat să-i port cizmele. Nu aveam haine pe mine, doar cizmele lui în picioare. Și apoi eu m-am... Pot să spun asta?

M-am pişat pe pieptul lui. Ha-ha! A doua zi dimineaţă, era atât de stânjenit!..."

Iată ce-i destăinuie Miss Lucy străinului din Olanda – şi să ne mai mirăm că filmul a stârnit, la rândul său, după difuzare, discuţii în Camera Inferioară a Parlamentului de la Haga?... Zappa a fost mentorul şi protectorul fetelor din formaţia GTO's, cărora le-a şi produs primul LP (singurul), pe care le descrie aici ca „un grup de oameni umblând împreună, având adânc înrădăcinate propriul folclor, propria filosofie, propria teologie ca şi cum ar fi fost o gândire a unei minţi singulare". Timp de mulţi ani, fetele au constituit o apariţie constantă în concertele sale, dansând şi cântând alături de cei de la Mothers Of Invention. Iar pe coperta albumului live „Roxy And Elsewhere" din 1974 una din ele, îngenunchiată, ţine mâna pe blugi în dreptul penisului chitaristului aflat pe scenă în faţa publicului – instantaneu luat chiar din timpul concertului. În alt moment, Zappa arată în masa lui de montaj un film experimental făcut de el cu un act sexual al bateristului său englez Aynsley Dunbar (şi el personaj în film, ca membru al trupei, anterior, la John Mayall's Bluesbreakers). O secvenţă care a provocat, în mod special, discuţiile din Camera Comunelor de la Haga după difuzarea tv din Olanda a fost cea în care bunul nostru protagonist excită sfârcurile lui Miss Lucy cu ţeava unui aspirator în funcţiune, după care i-o înfige în vagin – totul, în faţa micilor săi copii, goi şi ubicui.

Concertul de la Fillmore West este filmat în condiţii de austeritate extremă, cât se poate de modest, cu o singură cameră, în priză directă de sunet. (În unele dintre interviuri, cele din casă, auzim zgomotul motorului aparatului.) Operatorul s-a căznit să dea o imagine fidelă a scenei, ratând din păcate publicul (poate, din motive de ecleraj), uneori urcat la rândul său pe scenă,

plutind printre interpreți într-un soi de ralenti hipnotic. (Zappa nu permitea filmarea concertelor sale de alții și nu tolera vreun fotograf urcat pe scenă.) Astfel, teribilele piese care l-au transformat pe Frank Zappa într-unul Ginghis Han din Psychedelia sunt încasate intim, cumva din interior, de parcă operatorul ar fi făcut parte și el din trupă – caz unic în istoria „generală" a rockumentarelor din Psychedelia. Dintre multele replici memorabile de care acest *freak*[615] le emite solar în fața obiectivului lui Kiers, rămâne în memoria îndepărtată aceasta:

> „Ce poate spune unei legume (*vegetable*) o persoană ca mine, cântând pe scenă la Temnița Psihedelică Fillmore West (*Fillmore West Psychedelic Dungeon*)? Am luat asta în considerate pentru vreo 45 secunde. Am ajuns la concluzia că răspunsul e simplu, prieteni! Tot ce trebuie să faci este să-i suni și să le spui ce simți! Ceea ce asistenții mei fac în aceste momente."

Și identificăm ușor persistența obsedantă a ideii în mintea compozitorului, ca un dat al gândirii sale – căci lansase artistic ideea în piesa sa „Call Any Vegetable" încă din 1967, pe albumul Mothers Of Invention „Absolutely Free". Dar, totuși... „temniță psihedelică"?!?... „Referirea lui Zappa la Fillmore West ca la o «temniță psihedelică» e neprețuită"[616].

Un moment abraziv și respingător, poate ca o paranteză neinspirată a unei scrieri inspirate, rămâne secvența cu descinderea în locuință a controversatului Wild Bill Fischer – un pseudo-folkist schizofrenic de asemenea promovat de Frank Zappa, care rage niște pseudocompoziții despre Charles Manson „și et-țetera" într-un mod sinistru și crunt patologic, făcând o pseudo-muzică

---

[615] Albumul său de debut din 1966 cu trupa Mothers Of Invention se numea „*Freak Out*" și îl avea în centrul imaginii de pe copertă pe un Zappa însuși cu lungi plete vâlvoi, ca de „arătare" („*freak*"), cele două cuvinte ieșindu-i din gură într-o bulă de bandă desenată.

[616] Comentariu pe Karagarga, http://karagarga.net/details.php?id=1738 (membership only).

izbind corzile chitarei sale dezacordate fără a le apăsa cu degetele celeilalte mâini. (Într-o secvență filmată în camera hotelului din San Francisco, unul din trupă face și el aluzie la oribilele crime ale Clanului Manson comise cu câteva luni în urmă – fapt care ilustrează impactul evenimentelor.) Dar, judecând „la rece", concluzionăm că Wild Bill aparținea, totuși, acelui spațiu așa cum l-a edificat Zappa și că nu se putea sări peste el, cineastul nu avea dreptul să-l escamoteze ca personaj.

După „Frank Zappa", Roelof Kiers mai iese la public la finele aceluiași 1971 cu o altă producție: „Franka Zappa Filmt 200 Motels", un scurt-metraj de 35 minute cu material rămas de la filmarea sa din anul precedent despre lucrul la lung-metrajul de avangardă cinematografică „200 Motels" scris, regizat, filmat și montat de Frank Zappa, Tony Palmer a fost al doilea regizor. Și care va oferi materialul de arhivă pentru documentarul din 1988 „The True Story Of Frank Zappa's 200 Motels", tot în regia lui Zappa.

Epilog: Roelof Kiers moare în 1994 (avea 56 de ani) și în același an devenine subiectul documentarului „De Maker / The Maker" al conaționalului său Cherry Duyns. Un alt documentarist olandez, Frank Scheffer, îi va dedica defunctului toate cele trei filme ale sale despre Frank Zappa produse în primul deceniu al acestui secol: „Frank Zappa: The Present Day Composer Refuses To Die" din 2000, „Frank Zappa Phase II: The Big Note" din 2002 și „Frank Zappa: Pioneer Of Future Music, parts 1 & 2" din 2007. Numai al doilea titlu din cele trei este listat pe IMDb.

Muzicianul californian va muri și el prematur de cancer în 1993, avea 53 de ani.

Din păcate, filmografia acestui Kiers – cum se vede, un autor deosebit de stimat de confrații săi batavi – nu poate fi găsită

pe nici unul dintre site-urile consacrate, decât în forme extrem de sumare (lucru ce se întâmplă frecvent cineaştilor din afara universului anglo-saxon). Printre altele, a fost în 1971 primul olandez căruia i s-a permis să filmeze în sinistra Chină a preşedintelui Mao.

Cât despre Frank Zappa, personalitatea sa accentuată a dus peste ani la concretizarea unei adevărate filmografii „lisergice": concerte, documentare, rockumentare sau *miscellanea* de gradul trei. Din care, în special merită atenţie numeroasele titluri „alchimice" regizate de el personal, care cu greu pot fi atribuite unui anume gen sau subgen – iar atare insoliţi cineaşti nu sunt deloc numeroşi în edificiul Istoriei Filmului, cel în care rockerul Zappa şi-a aflat un loc'şor într-o nişă intrând printr-o fereastră din spate uitată deschisă.

Să mai menţionăm că, în 2020, apare amplul documentar biopic „Zappa" în regia lui Alex Winter, lung de 129 minute, cu mult material inedit din arhivele personale ale lui Frank Zappa însuşi, oferit de Zappa Family Trust.

## 9.9 PINK FLOYD. „The Pink Floyd: London '66-'67" şi „Pink Floyd: Live at Pompeii"

Când, în 1966, Peter Whitehead ascultă o demo tape cu The Pink Floyd[617], la insistenţele iubitei frontmanului Syd Barrett, Jenny Spires pe nume (de ale cărei favoruri se bucura la rândul său), ar fi conchis că „sună ca un prost Schoenberg".[618] Sedus

[617] În anii timpurii, numele trupei se scria cu articol hotărât, aşa ca în mai toate celelalte cazuri de nume de trupe rock.

[618] https://songoftheweekblog.wordpress.com/2013/07/29/song-of-the-week-48-wined-dined-syd-barrett/.

de avatarurile contraculturii ce iradia din metropola Albionului, cineastul lucra pe atunci la amplul său proiect despre fenomenul The Swinging London, cel cu un titlu dat de un vers al lui Allen Ginsberg: „Tonite Let's All Make Love In London". Va alege pentru montajul său două piese The Pink Floyd înregistrate special în 11-12 ianuarie '67 – „Interstellar Overdive" și „Nick's Boogie" (după numele toboșarului trupei, Nick Mason) – pe care le va folosi însă doar ca ilustrație muzicală, ca suport audio pentru experimentele sale ce pe atunci deschideau noi căi în film, indicând direcția ce va duce spre videoclipul rock de artă[619]. Revista *Variety* va scrie: „Nu [e] un documentar în sensul obișnuit, ci mai degrabă o viziune impresionistă asupra universului mod, percepută de un participant plin de condescendență" [620]. Cum în foarte scurt timp The Pink Floyd au devenit cea mai pregnantă prezență a rockului psihedelic britanic, Whitehead se folosește de materialul său de arhivă și realizează în același 1967 cu un scurtmetraj de 30 minute, azi obiect de cult pentru fani, întrucât conține cele mai vechi înregistrări: „The Pink Floyd: London '66-'67". Cu care, însă, iese la public oficial abia pe 29 septembrie 1994, ceea ce îl face un rockumentar de gradul 2. „Diamantul nebun" Syd Barrett[621] era încă liderul trupei în anul înregistrării, fapt care mărește interesul secvențelor, în pofida senzației de încropeală care edifică până la urmă haloul acestei anume producții (spre deosebire de precedenta). În 2005, filmul apare pe dvd cu un carton de generic atunci adăugat și cu Allen Ginsberg în coloana sonoră citind începutul poeziei sale „Who Be Kind To", al

619 Vezi și 4.4.

620 *„Not a documentary in any ordinary sense but rather an impressionistic view of the land of mod as seen by a sympathetic participant."* – https://muse.jhu.edu/pub/27/article/456518.

621 După piesa dedicată lui de colegi, „Shine On You Crazy Diamond", de pe albumul „Wish You Were Here" din 1975.

cărei prim vers a dat titlul capodoperei lui Whitehead din 1967: *„Tonite let's all make love in London [s. mea] / as if it were the year two thousand and one, the years / of thrilling god...".* A fost scrisă în 8 iunie 1965 la Londra și înregistrată pe bandă magnetică la Festival of Two Worlds, Spoleto, Italia, în 8 iulie 1967. A fost editată în lectura autorului pe CD-ul nr. 3 din colecția „Holy Soul Jelly Roll: Poems And Songs 1949-1993". Peter Whitehead debutase în 1965 cu documentarul de scurtmetraj (33 minute) „Wholly Communion " – filmul serii zilei de 11 iunie 1965, în care poeții de vârf ai generației beat au susținut un spectacol-lectură la Royal Albert Hall, considerat placă turnantă în The Swinging Sixties. Allen Ginsberg a citit atunci prima versiune a poemului, mai scurtă. Whitehead pune pe genericul său din 2005 primele versuri ale celei de-a doua versiuni – cea înregistrată în 1967 și editată pe disc. „The Pink Floyd: London '66-'67" este nimic altceva decât o extensie (târzie) a lui „Tonite Let's All Make Love In London"[622], cu care face corp comun.

Realizatorul se străduiește să perpetueze experimentele vizuale care au dat carne la „Tonite...", dar acestea aici apar cam pale și mai puțin importante, nu tocmai bine integrate secvențelor-document – așa cum se întâmpla în cazul primului titlu. Care secvențe-document sunt în număr de trei, foarte importante, împletite între ele și liantizate (cel puțin, în intenție) de cadre-experiment. Prima: sus-numitele înregistrări de studio de la începutul lui '67 plătite de Whitehead pentru filmul lui – rămase peste arcul temporal, totuși, ca unele de certă antologie. A doua: o înregistrare de arhivă a unui concert The Pink Floyd la emblematicul Club UFO din Londra, din primăvara aceluiași an. A treia: filmarea alb-negru a megaevenimentului de avangardă

[622] Vezi 4.4.

„14 Hour Technicolor Dream" organizat la Alexandra Palace pe 29 aprilie 1967 și care s-a încheiat cu un concert The Pink Floyd. Recunoaștem imagini din „Tonite..." – se pare că Whitehead nu a avut material brut suficient pentru două filme de sine stătătoare. Mai grav este că în montajul lui „...'66-'67" inserează, în lipsă de altceva, cadre în mod evident ratate din filmare (mișcate la filmarea de pe umăr, fără claritate ori prost eclerate), mizându-se, probabil, pe faptul că se vor pierde printre experimentele vizuale cu care își obișnuise deja spectatorii. Care experimente, repet!, în cel de-al doilea film al suitei apar paupere, nu mai au amplitudine, nu se mai adună într-un limbaj estetic consistent, nu mai generează suficientă emoție artistică. Iar pentru versiunea de pe DVD din 2005 s-a recurs în mod vizibil la tehnologia digitală, nu la prelucrarea fotogramelor peliculei, așa ca în 1967.

Totuși, „The Pink Floyd: London '66-'67", cu toate neîmplinirile artistice și „lăsările în scări" date de demonetizarea – odată cu trecerea timpului – a mijloacelor regizorale ajunse revolute și a schimbării galopante a celor de expresie vizuală, rămâne la rândul său un document de primă mână din The Swinging Sixties. Îl vedem pe Syd Barrett în singura înregistrare substanțială a unei evoluții în studio. Suntem introduși în atmosfera psihedelică a unui concert în clubul UFO – unul dintre efemerele epicentre ale contraculturii londoneze. Participăm la fabulosul eveniment „14 Hour Technicolor Dream", desfășurat la Alexandra Palace – poeți, artiști plastici și muzicieni rock scriind istorie culturală într-un spectacol multimedia gigantesc, rămas peste decenii atins de unicitate. Au concertat zeci de trupe rock simultan, ceea ce a bruiat percepția (Arthur Brown, The Pretty Things, Soft Machine, Tomorrow etc.). Alte zeci de poeți au citit versuri, iar numeroși artiști plastici au susținut happeninguri. Organizatorii

au avansat cifra de zece mii de participanți care s-ar fi perindat de-a lungul celor 14 ore. Vedem părți din happening-ul lui Yoko Ono „Cut Piece", cel pe care îl susținuse personal la New York în 1965 (atunci când a fost filmat de Frații Maysles). Ca o anecdotă, John Lennon era și el acolo, desigur în centrul atenției, fără să acorde însă prea mult credit momentului și fără să aibă habar că semnatara acestuia (pe care încă nu o cunoștea personal, deși se mai intersectaseră anterior) îi va deveni curând soție. Ce „palmează" filmul lui Whitehead, de frica cenzurii, a fost distribuirea gratuită tuturor participanților doritori de experiențe în planul conștienței alternative a unui surogat de LSD numit STP – întrucât primul devenise ilegal și se căutau cu febrilitate alternative. Se pare că a fost primul drog „de designer", care ar fi fost lansat pe piață cu acea ocazie și care era menit să inducă celor dispuși să-l încerce o „călătorie" („*trip*") lungă de trei zile. „Nu-mi cereți detalii pentru că nu-mi amintesc de unde a apărut, dar puteți fi siguri că cei mai mulți dintre cei care erau acolo au avut mințile pulverizate de acest nou «acid»"[623].

La finalul mega-experimentului multimedia, pe la trei dimineața, atunci când The Pink Floyd au încheiat ca vedete ale serii întreaga manifestare eruptivă londoneză descinși direct de la un alt concert susținut la Amsterdam, locul era deja depopulat ori plin de trupurile întinse direct pe pardosea ale temerarilor care încercaseră STP: „Mulți dintre noi obosiserăm pe măsură ce se apropiau zorii, iar trupurile zăceau pe jos în mormane după ce oamenii se prăbușiseră"[624]. Nu ni se arată asta însă în rockumentarul care a evitat cadrele-șoc.

---

[623] Relatare a unui fan atunci prezent (Col Turner) pe un interesant site dedicat Pink Floyd – https://www.pinkfloydz.com/early-memories-chapters/part-4-14-hour-technicolour-dream/.

[624] Idem.

Anthony Stern a fost aici asistentul lui Peter Whitehead și va crea în scurt timp capodopera sa de scurtmetraj „San Francisco"[625], sub influență.

Casa de discuri EMI va edita în 1995 un EP conținând înregistrările inedite cu „Interstellar Overdrive" (16 min. 46 sec.) și „Nick's Boogie" (11 minute 55 secunde) făcute atunci de Whitehead pentru filmul său / filmele sale.

*

Conform declarațiilor bateristului Nick Mason, 1971 începuse incert și alunecos pentru Pink Floyd, cu membrii trupei blocați prin studiouri în interminabile experimente sonore (cum ar fi folosirea uneltelor de uz casnic pentru generarea de note muzicale) care, cel puțin pe moment, apăreau tuturor ca fiind sterile. Fără vreo țintă precisă pentru noul lor album, începuseră, de pildă, să evolueze fiecare individual pe câte o pistă separată, fiecare cu tempo-ul său și fără să aibă habar despre ce cântă ceilalți, risipiți astfel într-un soi de dadaism muzical ad-hoc, ca pe Banda lui Moebius. Inginerul de studio John Leckie[626] își amintește despre sesiunile de înregistrare care începeau după-amiaza și se încheiau în zori, „...timp în care nimic nu se lega. Nu era nici vreun contact din partea vreunei case de discuri, cu excepția cazurilor în care managerul lor apărea din când în când cu două-trei sticle de vin și câteva jointuri"[627]. Pe scurt, la lucrul pentru albumul „Meddle", cei patru apăreau ca niște cavaleri rătăcitori munciți „în juntă" de viziuni lunatece care-i împingeau

---

[625] Vezi 10.4.

[626] A înregistrat, printre altele, albumele „All Things Must Pass" al lui George Harrison (triplu LP) și „Sentimental Journey" al lui Ringo Starr, ambele din 1970, în perioada disoluției Beatles.

[627] https://www.last.fm/music/Pink+Floyd/Meddle/+wiki. Citat din John Harris - „The Dark Side of the Moon: The Making of the Pink Floyd Masterpiece", Da Capo Press, 2006 (carte postată online - https://archive.org/details/darksideofmoonma0000harr).

spre o căutare mistică obscură și fără finalitate a unui Graal impalpabil, inform și ireal. Erau suficient de faimoși pentru ca tot ceea ce se întâmpla cu ei să intereseze din plin opinia publică.

Adrian Maben era un tânăr realizator pentru televiziunea publică franceză, scoțian stabilit la Paris (va deveni și cetățean francez). Încă nu făcuse niciun film documentar atunci când, în vara lui '71, îi vine ideea de a-i duce pe cei de la Pink Floyd pentru un concert în amfiteatrul roman de la Pompeii, obsedat de acustica incredibilă a acestui gen de arhitectură, păstrată până azi fie și cu edificiul în ruine. Intenționa de la bun-început să filmeze trupa în amfiteatrul gol, fără public – așadar, altfel decât toate înregistrările de până la el. O legendă urbană ne spune că, pierzându-și pașaportul în timpul unei excursii la Pompeii, se întorsese să și-l caute după ora închiderii – și atunci i-ar fi venit ideea concertului, sedus de incredibila acustică a amfiteatrului pustiu[628]. Mai cochetase cu Pink Floyd anterior, dar proiectele îi fuseseră respinse. Obține până la urmă de la eternul manager Pink Floyd[629] producția filmului, ieșit la public în 1972 cu titlul „Pink Floyd: Live At Pompeii", o coproducție pentru televiziune RFG-Franța-Belgia (pe generic, în ordine: Bayerischer Rundfunk, Radio Television Belge, Radio Television Française) în care va filma trupa cântând în amfiteatrul deșert în luna lui octombrie, într-unul dintre cele mai insolite documente cinematografice din Late Psychedelia. Acesta de mai sus a fost titlul original, dar azi filmul mai e cunoscut și sub cel alternativ „Pink Floyd: Echoes", pentru că începe cu „Echoes, Part One" și se sfârșește

---

[628] Am avut cândva ocazia să filmez și eu în ruinele unui amfitearu roman și am rămas surprins de acustica ieșită din comun a locului.

[629] Steve O'Rourke (1940-2003). A fost pilot de curse și managerul trupei cu începere din 1968 până la moartea sa. Membrii Pink Floyd erau, la rândul lor, piloți de raliu în timpul liber (vezi documentarul din 1992 „La Carrera Panamericana" regizat de Ian McArthur).

cu „Echoes, Part Two" – lunga piesă de pe albumul „Medley" aici împărțită arbitrar în două – de fapt, ea ocupă întreaga față B a vinilului, care va fi lansat cu un imens succes la doar câteva zile după încheierea filmărilor, pe 30 octombrie 1971.

Echipa ajunge la Pompeii pentru șase zile de filmare în octombrie '71, din care doar trei au putut fi folosite efectiv din cauza dificultăților în alimentarea cu energie electrică, rețeaua locală căzând regulat la cablarea echipamentelor energofage. Finalmente, un lung cablu de mare putere va fi tras de undeva din apropiere până în amfiteatru, după risipirea a jumătate din timp. Astfel încât, din cele opt piese ale versiunii inițiale a filmului lui Maben din 1971 (alte două versiuni îi vor urma în timp – vezi mai departe), doar cinci au fost înregistrate în situl antic („Echoes, Part One", „A Saucerful Of Secrets", „One Of These Days", „Echoes, Part Two" și introducerea), iar alte trei într-un studio din Paris („Careful With That Axe, Eugene", „Set The Controles For The Heart Of The Sun" și „Mademoiselle Nobs").

Regizorul amestecă semne și simboluri cu muzica progresivă într-un amalgam acuzabil de un vag și cvasi-kitsch, revelându-și, totuși, valențele (ulterior dovedite în timp) de autor de film documentar despre arta plastică. Dar, dincolo de utilizarea în montaj a imaginilor statice cu figuri de personaje împietrite în sculpturi ori pictate *al fresco* pe pereții urbei moarte, dincolo de încadraturi calofile cu resturi ezoterice de „arhitecturi" spectaculare care ni l-au dăruit pe De Chirico, dincolo de lava curgândă a unor vulcani activi și zbuciumați[630] (alții decât latentul Vezuviu derulat pe fundaluri panoramice), Adrian Maben reușește (cel puțin, în versiunea primară din 1971) o operă totuși coerentă și nu lipsită de vigoare în care compozițiile de avangardă muzicală

[630] Numele reputatului vulcanolog Haroun Tazieff apare pe generic.

semnate Pink Floyd își capătă o personală reflexie filmică, melanjul său fiind poate chiar primul de acest gen din lume și unul intens pastișat ulterior (în special în videoclipurile Anilor '80). Travelling-urile prin jurul formației în acțiune descinse în mijlocul arenei care altă dată separa viața de moarte, azi imersată în grandoare statică născută din copulație olimpiană a resturilor de severă cărămidă romană republicană cu frivolă marmoră imperială nu întrutotul dispărută, creează o stare de spirit specială spectatorului de azi, hipnotizat de sunet și imagine în pofida deceniilor scurse de la concepția regizorală și a inerentelor mutații produse în timp în estetica genului. Există cadre de-a dreptul monumentale la rândul lor (așa precum ruinele locului), cum ar fi cele două transfocări extrem de lente și de ample de la început și sfârșit, una de deschidere, alta de închidere, aidoma unor coperți, care unesc intimitatea formației de rock psihedelic englez cu vigoarea panoramei orașului roman aglutinant, simbol al forței perene în care amfiteatrul are rol de Axis Mundi sau de bolgie infernală, de loc de translație mesianică între lumi – aceasta din urmă fiind, de altfel, ideea generală a muzicii Pink Floyd. Câteva filmări de la Pompeii vor fi de noapte, adâncind misterul și făcând tranziția spre înregistrările de studio. David Gilmour la chitară, Nick Mason la tobe, Roger Waters la bas și Richard Wright la claviaturi ne apar în film ca personaje ludice, pregnante și atemporale împrăștiate de zbenguiala unor elfi într-un tunel al timpului, fie calcinate de soarele nemilos fie dezmierdate de luna complice, filmate inspirat, surprinse în momente de contopire suverană cu universul, sondând universalul, deschizând larg prin arta lor experimentală „porțile percepției". Căci experimentul rămâne și aici vârful lăncii, ca și pe discul de vinil ce va urma foarte curând.

Nu toate piesele din „Pink Floyd: Live at Pompeii" sunt însă de pe albumul „Medley". Un exemplu elocvent este înregistrarea de studio, la Paris cu piesa „Mademoiselle Nobs", în care partea vocală este susținută de... un câine! Da, un câine muzical, dresat să scoată sunete guturale pe muzicuța lui David. Aici, un splendid ogar, o femelă de barzoi numită Nobs, căruia Richard Wright este atent să-i țină permanent microfonul în dreptul botului. Pe IMDb este dată informația greșită că ar fi fost animalul lui Wright, cel care-i ține microfonul în film – de fapt, dacă are vreo importanță, cățeaua Nobs din filmul lui Maben aparținea Madonei Bouglione, fiica unui celebru regizor de spectacole de circ. Să notăm *en-passant* că, pentru înregistrarea de la Londra pentru albumul oficial „Meddle", a fost folosit câinele lui Steve Marriott, pe atunci liderul trupei Humble Pie, lăsat temporar în grija lui David Gilmour. Era un alt câine numit Seamus – de unde și numele piesei de pe LP în care Gilmour cânta alături de Seamus vocal, nu la muzicuță ca la Paris (și în film) alături de cățeaua Nobs, dresată probabil să răspundă la atare stimuli sonori. Pe album, deci, piesa poartă titlul „Seamus" – pentru că animalele folosite au dat numele cântecelor. Seamus The Dog este chiar creditat pe coperta vinilului.

Adrian Maben reușește să conceapă și să regizeze un film psihedelic de 60 minute autentic, atemporal, a cărui mult așteptată premieră a fost programată la Londra la Rainbow Theatre pe 25 noiembrie 1972. Genericele ne arată „*Based on an idea and directed by Adrian Maben*". Premiera a fost anulată însă în ultima clipă, pentru că respectiva sală era una de concerte, nu un cinematograf, iar filmul nu primise viza de la British Board of Film Censors[631].

[631] Organizație non-guvernamentală fondată încă din 1912 de asociația producătorilor din Regatul Unit și agreată de guvern, cea care original cenzura, iar ulterior clasifica filmele, care trebuiau să poarte un certificat. Se numește azi British Board of Film Classification.

Se va difuza până la urmă în premieră în cadrul Edinburgh International Film Festival. Regizorul va face o a doua versiune, lungă de 80 minute, cu filmări noi din 1973 și finalizată în august 1974, în care adaugă materialului inițial secvențe filmate în Studiourile Abbey Road la înregistrarea albumului crucial „Dark Side Of The Moon" lansat în 1973, plus interviuri cu membrii trupei despre tot felul de lucruri importante sau nu, secvențe de studio etc. Se îndepărtează de spiritul versiunii primare, a cărui puritate cosmogonică este distorsionată de imixtiunile divagante ale filmărilor din 1973. Această versiune intermediară a rulat în cinematografe și a fost editată pe o casetă VHS (azi, foarte greu de găsit). Pentru ca, anul 2003 să aducă versiunea finală director's cut de 93 minute – una total nefericită, care adâncește vandalizarea stării de grație dată de *credo*-ul versiunii primare. Acum Maben aglomerează montajul în mod aberant, ba cu secvențe din programul Apollo, ba cu simulări pe computer ale unui zbor deasupra planetei Marte ori a unui periplu digital prin Pompeii-ul originar „și et-țetera", schimbând formatul vechi 4:3 cu cel contemporan de 16:9 (caşetând aşadar imaginile), trădând în mod dramatic spiritul psihedelic si aducându-și serioase deservicii de imagine. Din fericire, editorii dvd-ului cu versiunea director's cut din 2003 au avut inspirația să includă și versiunea primară din 1972. Cea intermediară, din 1974, rămâne însă de negăsit.

Anecdotă: Maben relatează într-un interviu târziu, din 2003, faptul că un angajat al obscurei case de producție din spatele aventurii filmice italice (MHF Productions) a ajuns, în timp, la concluzia că materialul brut filmat mai întâi la Pompeii și mai apoi Paris nu prezintă valoare, ca atare nu-și justifică spațiul de depozitare și ar fi dispus incinerarea a nu mai puțin de 548 bobine

de negativ pe 35 mm. Dacă are dreptate, au dispărut astfel nu știm câte momente de antologie filmate atunci. Bănuim că și un amplu material documentar *making of* din jurul evenimentului – vezi cele trei zile de întârziere a filmărilor. O bobină de 35 mm conține material brut de aproximativ 10 minute – astfel încât, legenda urbană cu pricina (chiar dacă „emanată" de Maben însuși) pare cam greu de crezut: chiar să fi dispărut în acest mod vreo 90 de ore de material brut din rockumentarul rămas ca unul de cult?... Totuși, n-ar fi imposibil...

Pink Floyd rămâne un veritabil fenomen pentru Europa rebelă, o chintesență psihedelică singulară în Mid-, Late și Post-Psychedelia. Motiv pentru care filmografia e una arborescentă, mergându-se de la documentare de trei minute până la maratoane tv.

# 10. SPIRITUL „ACID"

## 10.1 „The Acid Test"

Goana După Aur a Americii jumătății secolului XIX a răspândit în popor o expresie luată din minerit, care a căpătat rapid un sens figurat. „*Acid test*", textual „testul acidului", era un procedeu prin care minerii şi legiunile de aventurieri care au inundat Vestul Sălbatic în Goana După Aur într-un diluviu uman fără precedent în istoria modernă îl foloseau pentru a identifica aurul în zăcământ, mai exact pentru a-l distinge de metalele neferoase (cupru, plumb, nichel, zinc etc.) turnând acid clorhidric. Totodată, expresia a început să dezvolte, cam prin aceeaşi perioadă, un sens secundar: proba definitivă pentru curajul unei persoane ori pentru valabilitatea vreunui produs.

Odată terminat fabulosul voiaj The Magic Trip, pornit cu autobuzul Furthur din California, înspre Sud mai întâi, apoi până la New York şi retur[632], întorşi extrem de mediatizați pe Coasta de Vest şi stabiliți la ferma lor din ținutul La Honda în munții din preajma metropolei San Francisco, cu începere din 1965, Ken Kesey cu familia şi ai săi Merry Pranksters, apologeți

[632] Început în iunie '64 – vezi 1.5.

ai consumului de LSD (cunoscut în argou ca „acid", de la numele său științific[633]), pun la cale petrecerile lor cruciale care au intrat intempestiv în istoria contraculturii și au suscitat controverse ce probabil nu se vor isprăvi atâta cât se va mai vorbi despre Anii Șaizeci. Participanții ingerau LSD uneori chiar fără să știe – căci drogul încă legal exista din abundență, produs de Owsley Stanley în laboratorul său și donat pentru experimentele socioumane neoficiale ale lui Kesey (care știm că fusese în Anii '50 voluntar al unor experimente similare oficiale ale guvernului). Astfel, participanților, în special novici, li se servea punch amestecat cu LSD. Afișele care anunțau evenimentele purtau titlul-slogan *Can You Pass The Acid Tests?* Care, în noul context s-ar putea traduce prin „Ia să vedem câte parale faci!". Și așa vor rămâne cunoscute în istoria Secolului XX aceste insolite acțiuni de tranziție de la contracultura beat la cea hippie: Acid Tests, în care, conform „doctrinei" lui Kesey, individul uman era confruntat în scopuri „terapeutice", cu sau fără voia lui (!) și sub imperiul drogului psihedelic, cu angoasele sale personale de care trebuia să scape. Pe afișul Acid Testului din 22 ianuarie 1966, apărea Allen Ginsberg nud. Limitele erau împinse din ce în ce înspre extrem în aceste evenimente „mondene" ale contraculturii, care polarizau o veritabilă „menajerie" californiană (și nu numai) și, foarte curând, ferma nu mai făcea față, drept pentru care amfitrionul Kesey începe să închirieze varii spații în mediu urban (inclusiv sala de concerte Fillmore West a lui Bill Graham) intrate astfel în atenția oficialităților, a poliției în special – întrucât, din 24 octombrie 1966, LSD trecuse în afara legii în California și alte state.

Merry Pranksters în multiplele lor ipostazele filmau tot, Kesey având obsesia înregistrărilor epopeii lor, despre care avea

[633] Acid lisergic dietilamidă – vezi 1.4.

certa convingere că face istorie. Nu era departe de adevăr. Astfel, au rămas de la ei din anii 1964-66 mii şi mii de metri de peliculă, dublaţi de alte mii şi mii de metri de bandă audio (dar nu sincron). Îşi proiectau copios materialul filmat anterior la Acid Tests pe pereţii spaţiului închiriat ori peste invitaţi de-a dreptul, în spiritul Red Dog Saloon[634]. Acelea au fost unicele ocazii în care au putut fi vizionate în epocă documentele lor vizuale despre voiajul cu Furthur, ori de pe la petrecerile îmbibate cu LSD. După eliberarea din închisoarea în care ajunsese pentru posesie şi consum de droguri, Ken Kesey Et Co. neguţează California pentru Oregon, unde vor rămâne pentru totdeauna, ducând cu ei şi uriaşa arhivă de film care va fi speculată târziu, abia în Anii '90, când se vor finaliza o suită de documentare scrise, regizate şi montate din generosul lor material de arhivă de grupul Merry Pranksters – în care, desigur, romancierul american rămâne vioara întâi. Cel mai cunoscut rămâne „The Merry Band Of Pranksters Look For A Kool Place", compus din două părţi de câte 50-60 minute fiecare: „Jouney To The East" şi „Nord To Madhattan" [sic!]. Din această categorie e şi „The Acid Tests" de 55 minute, filmat în '65-'66 şi ieşit la public în 1999, cu Grateful Dead printre protagonişti – formaţia pe care Kesey o descoperise, o lansase şi în timpul despre care e vorba o manageria şi mediatiza intens, impunând-o constant în „testele" sale şi forţându-le notorietatea ce nu va întârzia să apară. Ca o anecdotă, Big Brother And The Holding Company (trupa care o va coopta pe Janis Joplin) s-a format chiar la evenimentul rock Trips Festival[635], cel zămislit chiar de Acid Tests în succesiune directă – după care, au devenit a doua trupă a „testelor" alături de Grateful Dead.

---

[634] Vezi 3.5.

[635] Vezi 1.6, 3.5, 3.6, 4.7.

Datul fundamental al copioaselor filmări Merry Pranksters rămâne fără îndoială amatorismul. Kesey cumpărase pentru The Magic Trip mai multe aparate de filmat pe 16 mm lăsate la îndemână prin autobuzul Furthur, pe care oricine de acolo, băieți și fete, le putea lua, încărca cu peliculă și folosi. Rezultatul a fost un material brut extrem de bogat, dar de o stângăcie „fără cusur", rod al unor entuziaști ce habar n-aveau de regulile elementare, dar care pe deasupra nici nu voiau să audă de atare lucru întrucât, nu-i așa?, tocmai împotriva regulilor, normelor, restricțiilor de tot felul se ridicaseră ei. Azi, nu se mai poate ști care din ei filmase cadrul nu-știu-care, niciunul din cei care încă trăiesc la ferma din Oregon nu-și mai aduce aminte (cum mărturisesc în documentarele lor de gradul trei), dar asta nici nu contează, deoarece toate sunt la fel de amatoristice – aidoma primelor imagini înregistrate de copiii care cochetează inocenți cu un cineclub. Valoarea neprețuitelor imagini de arhivă este, așadar, serios diminuată de lipsa totală de valoare estetică a operei filmice, care arată de pildă pe Grateful Dead în concerte la Acid Tests, în mijlocul invitaților (de la un moment dat, se percepea o mică taxă de intrare), într-un cadru intim, mai întâi proto-hippie și apoi deja hippie, cu tot tacâmul aferent instituit tot la Red Dog Saloon din Deșertul Nevada: proiecții tip *black light* și *liquid light show,* surse de lumină fluorescentă, stroboscoape, proiecții cinematografice direct peste protagoniști și audiență (adică, tot ceea ce clipa oferea pentru accentuarea stării de transă psihedelică). Kesey cumpărase de la bun început și câteva magnetofoane pentru înregistrări audio, oricare din ei putea lua un microfon și înregistra orice îi trecea prin cap – astfel, un Merry Prankster își putea proiecta „în nemurire" fiece gând, trăire, senzație, idee. Cu condiția ca oarecine să stea vreodată să scormonească

prin magma de benzi audio care o dublează pe cea de cea de role de film... Așa că magnetofoanele au fost folosite pentru înregistrarea (departe de standardele profesionale) a concertelor timpurii Grateful Dead, ca prin minune reușindu-se sincronizarea în studioul anilor '90 (proprietate a lui Ken Kesey) a câtorva piese interpretate pe la party-urile pierdute în timp, în care LSD funcționa ca noua cuminecătură a noului sacerdoțiu pentru care Jerry Garcia, Bob Weir, Ron „Pigpen" McKernan, Phil Lesh și Bill Kreutzman erau preoții oficianți. Cu toții apar în scurte interviuri filmate în anul târziu al producției, alături de Kesey, povestind despre Acid Tests[636]. Iar în cultul lor alternativ oficiat pentru discipoli marginali (vedem în montaj și membri ai teribilului club de motocilişti Hell's Angels, îl recunoaşem pe cel mai celebru dintre toți, conducătorul filialei din Oakland, temutul Sonny Barger), muzicienii West Coast contopiseră ca nimeni alții până la ei elemente de country, blues, folk, bluegrass, jazz, rock într-un univers auditiv eclectic alcătuit sub imperiu „acid", contribuind la emergența a ceea ce se va numi nu peste multă vreme rock psihedelic. De subliniat că primele albume Grateful Dead sunt cruciale pentru idiomul acid rock (sau psychedelic rock). Apoi, în deceniile următoare, au glisat către un country rock destul de banal (mai ales în Anii '90).

Dar Merry Pranksters făceau și propria lor muzică la fel de psihedelică, pe care o înregistrau de asemenea (ei înregistrau tot!), o participare sonoră colectivă improvizată într-un aproximativ cor, cu o la fel de multă cunoaştere a artei și tehnicii componisticii ca și în cazul filmului. Nu erau singulari – toate comunitățile hippie obişnuiau să aibă câte o trupă ori să cânte

[636] Este o imixtiune de gradul trei, dar, pentru valoarea documentară, am inclus totuşi filmul în lucrare.

împreună muzica erei lor (ca și sinistrul clan Manson de pseudo-hippies asasini, care și-a și editat „la cald" înregistrările[637]). Acele benzi au fost găsite peste decade, restaurate digital atât cât s-a mai putut și folosite în coloana sonoră a filmului împreună cu alte intervenții vocale din timpul postproducției (ușor de recunoscut), la rândul lor cu pretenție de muzică, „cineastul" Kesey (creierul din spatele producțiilor tardive) străduindu-se să edifice un pandant auditiv complementar celui imagistic, într-o structură pe care și-o dorea cinematografică. Nu reușește să fie cineast decât pentru fanii devotați. Pentru restul, este doar un restitutor – ce-i drept, unic prin insolitul informațiilor pe care a reușit să le salveze de la Marea Uitare a unei umanități precipitate, aflându-le finalmente un loc într-un ungher nu tocmai bine luminat din cinematecile lumii.

„The Acid Tetsts", fructul travaliului colectiv al Merry Pranksters filtrat de Ken Kesey, este sarabanda nebună a unor amatori entuziaști puși fanatic în solda LSD. Valoarea e strict una de cinematecă. Materialul originar a fost filmat între 1964-65 (încă de pe când Grateful Dead era cunoscută sub numele The Warlocks prin Bay Area). Nu apare în filmografiile oficiale (altminteri, destul de intricate și diferite una față de alta), dar a fost editat pe un dvd sub titul „The Acid Tests – Director's Cut", cu specificarea *„refurbished and reedited by Zane Kesey*[638] *and Simon Babbs*[639]". Are o durată de 55 minute. Nu are menționat anul producției,

---

[637] LP-ul „Lie: The Love & Terror Cult" a fost lansat în 1970, când Charles Manson era deja în închisoare pentru crimele rămase în istoria funestă a SUA cu numele Tate-LaBianca Murders. Printre alții, uciși în mod odios, a fost și actrița Sharon Tate, soția de atunci a regizorului de film Roman Polanski, însărcinată în luna a 8-a – practic, fătul din ea, deja viu, a fost ucis de banda de smintiți tot cu lovituri de cuțit, ca toți ceilalți din acea vilă.

[638] Fiul lui Ken Kesey.

[639] Fiul lui Ken Babbs, „mâna dreaptă" a lui Ken Kesey în ceea ce privește întreaga istorie Merry Pranksters. Ambii fii s-au născut în comunitatea din La Honda.

dar a fost editat cândva în Anii '90 – doar cele câteva interviuri sporadice cu „supraviețuitorii" scoțând filmul din spațiul rockumentarelor de gradul doi și proiectându-l în al acelora de gradul trei. *„This exiting slice of history is everything Tom Wolfe wrote about*[640]*, and more (like Jerry*[641] *sweeping up after the show)."*[642]

## 10.2 „ALL MY LOVING". Metoda Whitehead-Palmer (2)

Emisiunea britanică „Omnibus", demarată pe BBC 1 în 1967, a fost printre primele din lume dedicate exclusiv artelor într-un alt format decât magazin și, totodată, printre cele mai longevive, întinzându-se până în 2003 (Din 2001 a fost mutată pe BBC 2, decizie care a atras acuze pentru sacrificarea artei în favoarea comercialului.). Concepea și producea filme originale și teleplay-uri și, de asemenea, cumpăra producții independente spre difuzarea acestora în spațiul propriu din grilă. O fascinantă diversitate de subiecte din toate domeniile culturii dădeau savoare episoadelor, iar la sfârșitul Anilor Șaizeci era deja considerată „nava amiral" a producțiilor de gen și o adevărată mândrie națională a artiștilor din Albion – inclusiv aceia aparținând contraculturii[643].

În 1968, Pshychedelia își consuma apogeul, lumea pop răvășise deja planeta, „revoluția" Beatles era o experiență asimilată de-acum pe întreg mapamondul. Rockul era considerat de

---

[640] În cartea sa publicată în 1968 „The Electric Kool-Aid Acid Test", crucială pentru definirea stilului gonzo journalism propriu Americii Anilor '60 și strâns legat de contracultura deceniului.

[641] Jerry Garcia de la Grateful Dead.

[642] „Această incitantă felie de istorie este exact acel ceva despre care scrisese Tom Wolfe și chiar mai mult (cum ar fi Jerry măturând după spectacol)". Text de pe site-ul celor care comercializează dvd-uri cu The Merry Pranksters – http://www.key-z.com/video.html.

[643] Vezi și 8.4, 11.6.

mulți în mod formal muzică „pop", inclusiv de propriii săi exponenți – alături de adevărata muzică pop a erei (cel progresiv încă nu apăruse masiv, pentru a schimba definitiv standardele). Această faună zisă „pop" va constitui subiectul documentarului tv „All My Loving", având subtitlul „A Film Of Pop Music", al tânărului regizor britanic Tony Palmer, încă necunoscut, dar remarcat deja de producători în câteva ediții ale unor emisiuni tv curente. Va deveni peste noapte „superstar" după difuzarea filmului în cadrul „Omnibus" din 3 noiembrie 1968, cu durata standard pentru televiziune de 52 minute. Palmer investighează relația muzicii, hai să-i zicem, totuși, rock cu societatea în sânul căreia apăruse, pe care uneori îl mușca aidoma „viperei încălzite la sân" – asta, după spusele detractorilor „revoluției", care își vor afla și ei drept de cetate în producția sa percepându-i pe staruri ca pe niște naivi incorigibili, ca pe o sectă de răsfățați abulici cu capul în nori, rupți complet de realitățile sângeroase ale clipei. Și, pe barba lui Jupiter!, ultimii Ani '60 erau cu adevărat sângeroși – URSS (Cortina de Fier și invadarea Cehoslovaciei), Războiul din Indochina (Vietnam etc.), Israel (Războiul de Șase Zile), China lui Mao (Revoluția Culturală), dictaturile Americii Latine, ale Africii, ale Asiei, Irlanda tocmai ce se pusese și ea pe listă chiar în coasta Albionului (perioada zisă The Troubles) etc. Palmer pare că servește aici tocmai interesele acelora împotriva căreia era îndreptată mișcarea *flower power*, dar, datorită succesului neașteptat al filmului său prin acreditarea ca „guru" a unor figuri ajunse iconice de interpreți aparent stăpâni pe clipă (Paul McCartney, Frank Zappa, Jimi Hendrix, Eric Burdon, Donovan), reușește să devină un erou și prin tagma acestora. Deși denunță utopia considerată de el copilărească a contraculturii hippie, în mod paradoxal Palmer le apare practicanților, ca printr-un sardonic

joc de oglinzi, un apologet al acesteia. Societatea ostilă tolerează rockul din pur mercantilism, ideea este exprimată în chiar prima secvență-interviu: „Dacă se vinde bine [muzica pop], cui îi pasă [de ideologia antisocială pe care o promovează]?" – sunt cuvintele unui afabil producător muzical bătrân, probabil celebru în epocă, îmbrăcat într-un impecabil costum negru de cioclu dickensian.

Cineastul va introduce un laitmotiv elocvent în viziunea sa pentru naivitatea mișcării *flower power*, câteva versuri din „Yellow Submarine" – un hit de top din 1966 marca Lennon/McCartney ce friza un inocent cânticel pentru copii și care a stat la baza fanteziei animate de lung-metraj extrem de populare din vara lui 1968 (anul lui „All My Loving", ieșit spre finele toamnei):

| | |
|---|---|
| *As we live* | În timp ce ducem |
| *A life of ease* | O viață fără griji |
| *Every one of us* | Fiecare din noi |
| *Has all we need* | Are tot ce ne trebuie |
| *Sky of blue and* | Cer de albastru și |
| *Sea of green* | Mare de verde |
| *– in our yellow submarine* | – în submarinul nostru galben |

În fapt, compoziția îi aparține exclusiv lui McCartney, Lennon și Donovan aducând contribuții minore. A fost lansat pe disc single pe 5 august 1966 împreună cu „Eleanor Rigby", ambele pe fața A (fața B era blanc – așa-numitele *double A side*).

Când a folosit acest laitmotiv, filmul de desen animat făcea deja ravagii de audiență printre adolescenții lumii libere. Și nu numai – ideea de animație „serioasă" prindea contur. Revista *Time* comenta că filmul de desen animat „a devenit un hit devastator *(smash hit)*, constituind deliciul adolescenților și al esteților

deopotrivă"[644]. În contrapartidă, va insera în montaj, opus interviurilor cu artiștii-guru, cadre newsreel cu atrocități ale războaielor clipei, insistând pe celebrul moment al bondului vietnamez care se auto-incinerează și arde pe îndelete de viu în fața obiectivului – filmare antologică din 1963, călugărul budist protesta împotriva opresiunii guvernului Vietnamului de Sud. (Metoda a fost și este încă relativ intens folosită ca protest pentru invadarea Tibetului de către China, aceasta din urmă etichetând actele de auto-incinerare ca „terorism"). Secvența atroce *one shot* apare în numeroase documentare despre Anii Șaizeci. În continuare, Palmer va sări cu amplitudine peste cal, introducând în ecuație discursuri ale lui Hitler și cadre cu victime din lagărele de concentrare ale aceluia.

Numesc METODA WHITEHEAD-PALMER, inițiată de Peter Whitehead în „Tonite Let's All Make Love In London" și statutată de Tony Palmer în „All My Loving", inserarea masivă în montajul unui documentar sau rockumentar a unor imagini emblematice pentru Anii '60 în particular, dar și pentru Secolul XX în general fără legătură directă cu subiectul – cadre de documentar de front din WW2 și Vietnam, reportaj tv, fragmente newsreel, interviuri ale unor politicieni, fotografie, facsimile din presă etc. – cu intenția vădită de a sublinia caracterul antirăzboinic și contestatar al Erei Psihedelice în general și al subculturilor folk și rock în particular.

Să menționăm și infuzia de experiment, la ambii cineaști, prin cadre subliminale etc.

---

[644] https://www.facebook.com/hashtag/yellowsubmarinemovie?__gid__=677677179328687.

Alături de celelalte două metode-paradigmă, Metoda Pennebaker[645] și Metoda Scorsese-Schoonmaker[646], a fost unul din modurile predilecte în care s-au creat rockumentarele erei. Discursul filmic este acum unul în acoladă, nu unul narativ ca la Metoda Pennebaker sau unul în paralel ca la Metoda Scorsese-Schoonmaker.

Referitor la interviurile cu rockerii și folkiștii care apar și ei și în mai scurte ori mai lungi momente muzicale, fără îndoială intens savurate de publicul contemporan „contraculturnic", voi spune că Palmer pare a le fi orientat (ba chiar „manevrat" de-a dreptul) spre o zonă de sprafață a clișeelor *flower power*, făcându-l pe un Donovan să apară ca infantil și pe un Paul McCartney ca desprins de esența lucrurilor. Nu-i „iese" însă cu Frank Zappa, care, întors pe toate fețele, își păstrează mereu profunzimea și inubliabilul său sarcasm, căzând tot timpul în picioare ca pisica. Senzația e aceea că că regizorul a pornit la treabă cu o idee preconceptă în cap și că apoi a recurs la Patul lui Procust pentru a și-o vedea proiectată pe ecran. Palmer filmează el însuși cât poate de mult, garnisindu-și structura secvențială cu interviuri „asortate", alternate cu grijă. Ca cel al scriitorului Anthony Burgess, autorul magnificei opere distopice „Portocala Mecanică"[647], ce se lansează în fața obiectivului într-o diatribă „cu clăbuci" împotriva ideii de hippie (personajele sale ultra-malefice aparțineau contraculturii mod). Filmul include, evident, prin textura sa, și mult material de arhivă luat de pe la alții. De exemplu, pe Jimi Hendrix (pe care și-l dorește enorm în propria sa producție) nu-l prinde pentru filmări, așa că el apare în „All My Loving" cu secvențe

---

[645] Vezi 5.1.

[646] Vezi 7.4.

[647] Ecranizată de Stanley Kubrick în 1971 (cu Malcolm McDowell în rolul principal), o capodoperă a genului dystopian.

de concert luate din „Monterey Pop" al lui Pennebaker[648] și cu interviuri din cvasi-nedifuzatul „Experience" al lui Peter Neal[649].

Sub aspect estetic, lui Palmer îi reușește un film nervos, echilibrat și bine montat, cu acele cadre subliminale accentuând starea psihedelică a faptelor care deveniseră deja un trend în epocă. Imaginând totul ca pe un dialog între pro și contra, mulțumește ambele tabere, coborându-și însă de unul singur nivelul prin câteva locuri comune prin care hălăduiește. Iar la final, având grijă să sublinieze ideea (altminteri, străvezie) a producției sale (ceva la modu': „Măi băieți, voi chiar credeți că puteți îndrepta lumea asta cu chitarele voastre, nu vedeți în ce hal e?"), Palmer face să reapară un fragment din leit-motivul său:

*As we live*
*A life of ease...*

## 10.3 „Bed Peace"

În seara zilei de 8 decembrie 1980, la intrarea în reședința sa din New York, John Lennon a fost împușcat de patru ori în spate cu gloanțe dum-dum de Mark David Chapman, care astfel a devenit unul dintre cei mai faimoși criminali ai secolului XX (acela încă trăiește în închisoare). Două filme artistice au ecranizat evenimentul: „The Killing of John Lennon" din 2007 (r. Andrew Piddington) și „Chapter 27" din 2008 (regia J.P. Schaeffer). La peste trei decenii de la teribil de nedreapta sa moarte, John Lennon rămâne figura poate numărul unu (cel puțin, pentru mulți) a Anilor Șaizeci: fondatorul The Beatles și,

---

[648] Vezi 7.2.

[649] Vezi 9.4.

totodată, cel care i-a pus capăt: „*I started the band. I disbanded it. It's as simple as that*"[650]. Compozitor (singur sau în colaborare) a unor duzini de hituri care, împreună, au stat mai multe zile în vârful topurilor decât ale oricărui altuia vreodată, activist pacifist fanatic şi inflexibil, iritând guverne de pe întreaga planetă, „contraculturnicul" care a câştigat războiul cu Administraţia Nixon (vezi antologicul documentar din 2006 „The US Versus John Lennon" regizat de David Leaf şi John Scheinfeld), Yang-ul celui mai charismatic cuplu artistic din Late Psychedelia – John And Yoko. Milioane de oameni de pe întreaga planetă au ascultat îndemnul lui Yoko Ono şi au ţinut în 14 decembrie 1980 zece minute de reculegere în loc de ceremonie funebră atunci când cenuşa i-a fost împrăştiată peste Central Park din NYC – acolo unde există acum Memorialul Strawberry Fields. Numai în oraşul natal Liverpool au fost 30.000, iar în New York – un sfert de milion, toţi adunaţi în Central Park. Toate posturile de radio din New York şi-au întrerupt transmisiile în acele zece minute. Vezi documentarul de scurtmetraj din 1980 „Dix Minutes De Silence Pour John Lennon", de Raymond Depardon, lung de chiar 10 minute. Un hectar din Central Park amenajat special şi dedicat memoriei lui John Lennon, inspirat de cântecul „Strawbery Fields Forever" (lansat pe disc single pe 13 februarie 1967 împreună cu „Penny Lane" – double A-side). Încă înainte de desfiinţarea The Beatles, Lennon îşi mutase sediul principal la New York (Yoko avea anterior rezidenţă americană).

Întâlnirea lui John cu Yoko din 1968 va remodela destine artistice atinse de unicitate absolută, va provoca mutaţii de forţă în estetica timpului influenţând decisiv trendul sfârşitului decadei

---

[650] https://www.rollingstone.com/music/music-features/why-the-beatles-broke-up-113403/ (material de presă *Rolling Stone*).

și va pune punctul final fenomenului planetar The Beatles. Albumul lor „Unfinished Music No. 1: Two Virgins", lansat în noiembrie '68, dincolo de noile căi deschise rockului progresiv prin infuzia de ethno operată în premieră, revoluționează arta vizuală mediatică prin fotografia de pe coperta 1 înfățișându-i pe cei doi într-o incredibilă nuditate frontală totală, în cel mai pur spirit Youth Revolution. (Chiar și în prezent, CD-ul se vinde cu un ambalaj suplimentar acoperind partea de jos a imaginii.) În filmul documentar „Imagine: John Lennon" al lui Andrew Solt, ieșit în 1988 (produs de Warner Bros.[651]) este inclusă o secvență de arhivă în care John și Yoko se dezbracă complet în dormitor în fața camerei fixate pe trepied, se urcă în pat și încep să facă amor – recunoaștem trimiterea la coperta vinilului (avem aceeași scenografie în alb-negru). Unda de șoc provocată indica limpede că, în mod evident, lumea rock avea să fie altfel începând din acel punct în care tandemul Lennon/McCartney a fost substituit cu acela de John And Yoko.

Activismul pacifist generat de Sindromul Vietnam a fost unul din vectorii principali ai ultimilor Ani Șaizeci, decadă ce introduce și avansează noi metode nonviolente de protest necunoscute până atunci, așa ca Sit-In – așezarea activiștilor în locuri strategice, unde rămân până când pretențiile le sunt luate în seamă ori sunt evacuați cu forța de organele de ordine (au fost initiate la sfârșitul Anilor Cincizeci, în timpul Mișcării pentru Drepturi Civile Americane); ori Teach-In – acțiune universitară extrașcolară implicând ample discuții pe teme politice gravitând în jurul Războiului din Vietnam, dar neîngrădite ca tematică, coordonate de militanți instruiți (demarate în 1965, în urma escaladării Războiului din Vietnam în timpul Administrației

[651] Cei care produseseră „Woodstock".

Johnson); Die-In (uneori, Lie-In), în care protestatarii făceau ostentativ pe morții în fața câte unei insituții oficiale; ori, și mai simplu, Be-In, în ideea de adunare (*gathering*); să nu uităm de Love-In, expresie lansată la San Francisco la apogeul *flower power*, exprimând adunări ale tinerilor în care se medita, se consuma drog, se practica amor liber (adeseori în public, locul predilect fiind Golden Gate Park). Ideea de Love-In a trecut oceanul – de pildă, parcul Villa Borghese din Roma devenind în Early Seventies un astfel de loc pentru practicarea *free sex*. Ca și altele, din marile orașe ale Lumii Libere (Stockholm etc.) – unde poliția nu mai intervenea în timpul unui Love-In.

Inspirați de aceste realități ale timpului lor, John Lennon și Yoko Ono lansează în martie 1969, în timpul lunii lor de miere, un nou concept cu totul inedit al formelor pacifice de protest împotriva violenței din jur, pe care l-au numit Bed-In, inițiat într-o primă formă la Amsterdam, apoi cu mai mult succes la Montreal. Protestul lor presupunea rămânerea timp de o săptămână în patul camerei de hotel, îmbrăcați în pijamale, și organizarea de conferințe de presă și discuții libere pe teme pacifiste cu publicul interesat, între orele 09:00-21:00. Primul Bed-In, cel de la Amsterdam Hilton, între 25-31 martie 1969. Menționat în versurile cântecului The Beatles „Ballad of John and Yoko" (lansat pe disc single pe 30 mai 1969 cu „Old Brown Shoe" pe Fața B) a provocat entuziasm printre fani, dar a fost ridiculizat în presa obedientă din întreaga lume occidentală – spre maxima iritare a orgoliosului John, care îl va pune la cale imediat pe cel de-al doilea. Ținta era, de data aceasta, New York – dar SUA îi refuză viza de intrare pentru o condamnare din 1968 (posesie de cannabis). După tribulații prin Bahamas, ajung la Montreal pe 26 mai și se cazează la Queen Elisabeth Hotel,

care va găzdui timp de șapte zile începând cu 1 iunie unul din cele mai mari momente din Late Psychedelia: John & Yoko's Bed In. Într-una din camere (cei doi au schimbat atunci mai multe ale hotelului Queen Elisabeth) va fi înregistrată „Give Peace A Chance" – piesă ajunsă fulgerător imnul mișcării pacifiste de pretutindeni[652], statut pe care și-l păstrează până în buna zi de azi. A fost lansată pe single în iulie '69 sub egida The Plastic Ono Band prin casa Apple, Beatles erau încă activi. (Are o piesă folk de Yoko pe fața B, „Remember Love", înregistrată și ea tot acolo, imediat după prima.) Întrebat de unul dintre numeroșii reporteri care s-au perindat atunci prin camera sa de hotel devenită, la propriu, loc de pelerinaj, ce crede că va dobândi prin statul în pat în pijama alături de soția sa, Lennon a răspuns pentru amândoi: *„All we are saying is give peace a chance!"* (vers al refrenului). Așa s-a născut cântecul, acolo pe loc, din replica dată ziaristului – iar momentul este surprins în documentarul „Bed Peace" semnat de John Lennon și Yoko Ono, care, cu ajutorul operatorului Nic Knowland și-au filmat copios acțiunea din Montreal, finalizând în același 1969 un montaj sub sigla proprie Bag Productions. Yoko a dăruit filmul domeniului public în 2011.

Acțiunea Bed-In creează o imagine suprarealistă unică ce conferă personalitate de excepție a filmului, imagine a cărei compoziție se cere decelată: cei doi amorezi proaspăt căsătoriți și îmbrăcați în pijamale albe stau întinși pe un amplu pat nupțial instalat în fața ferestrei largi (deci, în contra-lumină), înconjurați de zeci de reporteri înghesuiți precum corbii pe sârmă unul într-altul și care întind, strâmtorați, microfoane pe „girafe" spre a capta incitantele dialoguri care nu contenesc. Camera e plină de sloganuri scrise de John pe hârtii mari și atârnate pe pereți

[652] Vezi 8.9.

și ferestre (HAIR / PEACE, BED / PEACE etc. – acestea două atârnau pe pereții camerei de hotel și la Amsterdam), iar florile aduse de vizitatori învăluie patul căruia îi conferă un statut de cvasi-catafalc (erau flori din abundență și în camera de la Amsterdam Hilton). Pare că doi morți albi de lumină au descins pentru o scurtă vreme statuar din Paradis spre a le vorbi celor vii și negri și neajutorați, croiți din întuneric, deschizând „porțile cunoașterii" pentru ei, cu șperaclul lor magic. Un fericit plan în contra-plonjeu, un contre-jour bine eclerat (subliniez: avem fereastra în cadru în fundal în chiar miezul zilei) învăluie totul „dintr-o privire".

Într-adevăr, operatorul acțiunii, Nic Knowland, colaborator apropiat al celor doi, aflat pe atunci la începuturile sale de cineast, s-a descurcat admirabil în spațiul strâmt și uneori populat cu zeci de personaje simultan, lăsându-ne cadre curate. „Bed Peace" este o operă direct cinema. Va colabora cu John And Yoko la lungmetrajul experimental „Rape" cu premiera în decembrie '69, țara producătoare fiind Austria. Tot în același an va prezenta prima versiune de 61 minute a acțiunilor Bed-In intitulată „Honeymoon". Va filma în același an și pentru Granada TV concertul Blind Faith în Hyde Park[653], va filma și la Isle of White în 1970 la epocalul „Message To Love..." în echipa lui Murray Lerner[654], va semna singur imaginea la „London Rock"– un document al contraculturii pus tot în dreptul lui 1970.

Filmul nu are o evoluție spectaculoasă ci e până spre final o simplă expunere (ce-i drept, una cam zbuciumată) a colecției de zeci de entități umane intrate în contact cu John And Yoko în contextul atât de singular și de monocord al acțiunii lor. Vedem

[653] Vezi 8.5. Numele lui nu figurează pe IMDb cu acest titlu.

[654] Vezi 7.10. Nu este trecut pe IMBb nici cu acest titlu foarte important, deși figurează cu o lungă.

tineri și bătrâni, artiști și oameni simpli, activiști de varii orientări și existențe solitare cărora John (mai puțin Yoko) le apare ca un veritabil guru de la care așteaptă răspunsuri: Ce trebuie să facem fiecare dintre noi ca să fie pace? Nu totul e roz însă în contextul propus de cei doi amorezi, căci Establishment-ul își expediază la fața locului un Înger Exterminator în persoana caricaturistului Al Capp, sosit special din Boston pentru o discuție, inamic învederat al contraculturii, om care „trăgea din toate pozițiile" în liderii acesteia, ridiculizându-i în benzile sale desenate (altminteri, degustate de public) și atacându-i vehement în discursurile și aparițiile la radio și televiziune. Al Capp (Alfred Gerald Caplin,1909-1979) a rămas celebru în special pentru seria „Li'l Abner" (Little Abner), un *comic strip* satiric. A fost în Anii Cincizeci un adversar declarat al Establishment-ului doar pentru ca în Anii Șaizeci să facă o turnură surprinzătoare de 180 de grade și să devină un acerb susținător al acestuia, lovind constant în starurile folk rock (Joan Baez), în militanții din campusuri și asociațiile studențești (Students for a Democratic Society), în partidele tip New Left (Yippies!) etc. Descendent al unor evrei lituanieni, familia sa a fost măcinată de sărăcie lucie iar la nouă ani și-a pierdut un picior într-un accident de tramvai, fapt care l-a marcat profund pentru tot restul vieții. A avut dese probleme cu legea, fiind acuzat în repetate rânduri de abuz sexual și tentativă de viol. (Printre victimele sale: actrițele Grace Kelly – viitoarea prințesă de Monaco și Goldie Hawn.) Secvența cu el în „Bed Peace" este inestimabilă ca valoare pentru că pune în relație doi „campioni" ai lumilor aflate atunci în conflict atroce: cultura tradițională își apără cu furie valorile sale conservatoare, încercând să le distrugă orbește pe cele „liberale" ale contraculturii. De cum intră, norii învăluie soarele camerei de hotel din Montreal și presimțim că ceva urât are să urmeze:

Capp: „Asta [ce faceţi voi doi aici] este pentru a inspira pace? (...) Simţiţi că stând în pat este mai elocvent decât a sta pe un scaun? Aţi putea merge mai departe, aţi putea face un duş împreună. (...) Când vă lovesc nevoile naturale, acela care stă aici pe scaun lângă voi poate intra şi el cu voi [în closet]?" Şi o ţine tot aşa. Capp: „Am citit că aţi declarat că sunteţi oameni timizi, aşa e? Atunci..."

Scoate vinilul „Unfinished Music No. 1: Two Virgins", cu cei doi pozaţi în nuditate frontală pe copertă şi începe să râdă.

John: – Asta e dovada că nu suntem timizi?

Capp: – Nu desigur, pentru că doar cei mai timizi oameni din lume ar face asemenea poze! (...) Dacă asta e ceva făcut de doi oameni timizi, vreau să ştiu ce-i aceea timiditate! Oh, ce mizerie!...

John: – Crezi că asta e mizerie?

Capp: – Nu, absolut. Îi denunţ doar pe cei care cred că este. Cred că fiecare datorează lumii dovada că are păr pubian şi voi aţi reuşit s-o faceţi! Vă aplaud pentru asta! (...) În mod clar, aţi vrut ca lumea să afle cum arată părţile voastre intime şi acum lumea ştie! Şi vreau ca voi să ştiţi că aceasta este una dintre cele mai mari contribuţii la iluminarea şi culturalizarea timpurilor noastre.

Argumentele clare (dar cam naive, ce-i drept) ale lui John sunt întoarse pe dos într-o ridiculizare care nu numai că nu conteneşte, dar îmbracă încet-încet formele violente ale atacului, ca şi cum o tornadă din Kansas şi-ar forţa accesul în Grădina Edenului. Un atac ce în acest context apare gratuit, total neprovocat – şi, prin asta, capătă valoare socio-umană secvenţa de certă antologie, pentru că exprimă fără echivoc ireconcilierea dintre „putere" şi „revoluţionari", dintre cultură şi contracultură. Caricaturistul o marginalizează pe Yoko, retezându-i orice intervenţie, ţinând-o la distanţă, ca şi cum ar fi o cantitate neglijabilă, ori de câte ori intervine în argumentaţie („Nu vă supăraţi, scumpă doamnă, dar soţul dvs. este acela cu care vorbeam..."). Filmul nu conţine în montaj, din păcate!, insulta grosolană pe care i-a adresat-o artistei, poate spontan, fără premeditare (?), „luat de

flamă". Enervat, i-a azvârlit la un moment dat lui John, arătând spre Yoko: „*My God, do you really have to live with that?*", referindu-se la aspectul fizic (ce-i drept, cam ingrat) al japonezei. Unul din cei de față a sărit să-l dea afară din camera de hotel, dar a fost lăsat să continue la insistențele lui Lennon.

Odiseea mariajului din martie '69 și cele ce au urmat, inclusiv acțiunile Bed-In, a generat hitul „The Ballad Of John And Yoko", lansat intempestiv în 30 mai pe ultimul single Beatles care va ajunge pe locul 1 în top în Regatul Unit (a fost al șaptesprezecelea loc 1 al lor) și care le imortalizează celor doi tribulațiile acelui fabulos 1969 al lor: mai întâi, tentativa de „evadare" din Anglia, departe de ochii paparazzilor („*Standing in the dock at Southhampton / Trying to get to Holland or France*"), cu poliția veșnic pe urmele lor („*The man in the mac said: You've got to go back / You know they didn't give us a chance...*"), reușita escapadei atât de importante pentru ei doi („*Finally made the plane into Paris / Honeymooning down by the Seine...*"), apoi căsătoria propriu-zisă, în Gibraltarul britanic („*Peter Brown called to say / You can make it OK, / You can get married in Gibraltar near Spain...*), după care apare primul Bed-In, cel din Amsterdam („*Drove from Paris to the Amsterdam Hilton / Talking in our beds for a week / The newspaper said: Say, what you doing in bed? / I said: We're only trying to get us some peace*"...). În continuare, cântecul ne poartă la Viena, acolo unde John și Yoko au ținut o conferință pe tema „bagismului" – conceptul avansat de ei doi ca formă de protest împotriva discriminărilor de orice fel („*Made a lightning trip to Vienna / Eating chocolate cake in a bag / The newspaper said: She's gone to his head / They look just like two gurus in drag...*"). Transpare aici, premonitoriu, imaginea unei Yoko acaparatoare, responsabilă pentru disoluția formației The

Beatles – așa cum va fi ea încasată de fani. În fine, din nou acasă („*Caught the early plane back to London / Fifty acorns tied in a sack...*"). Piesa a fost înregistrată în grabă, fără George Harrison și Ringo Starr, cu Lennon și McCartney cântând la toate instrumentele.

Să revenim la „*bagism*"[655](de la „*bag*" = „sac, sacoșă"), prin care John și Yoko satirizau societatea contemporană pe care o considerau răspunzătoare pentru crimele generate de discriminarea de orice fel. O ființă umană complet învelită într-un sac nu-și mai arăta culoarea pielii, felul vestimentației, lungimea părului, vârstă etc., iar oamenii din jur ar fi fost forțați să țină cont în acel moment doar de mesajul acelei ființe, nu să se lase influențați de aparențe. Conferința de presă de la Viena în care cei doi au apărut într-un mare sac a avut loc pe 31 martie 1969. Toate experimentele lor incluse în spectacole au fost însă ratate, stârnind zâmbete condescendente din partea fanilor fideli.

Cele „cincizeci de ghinde legate într-un sac" evocă expedierea prin poștă a unor pachețele cu ghinde către șefi de state din diverse țări spre a fi plantate ca simbol al păcii. (Nicio ghindă trimisă nu a fost plantată, cei doi nu au fost primiți atunci pe moment de nici un lider politic, vor fi primiți de premierul canadian Perre Elliot Trudeau abia opt luni mai târziu.)

Piesa a fost lansată chiar în timpul Bed-In-ului de la Montreal și a fost auzită la radio de Al Capp, care insistă îndelung asupra refrenului, întorcându-i versurile pe dos și obligându-l pe John să-l tot corecteze: „*Christ, you know it ain't easy / You know how hard it can be / The way things are going / They're gonna crucify me.*" Spectatorul nu înțelege pe moment de ce caricaturistul se tot leagă de cuvintele „Crist" și „crucificare", tot învârtindu-se în

[655] Vezi 8.3, 8.9.

jurul cozii precum o hienă pe care cineva a pus praf de scărpinat, dar evoluția ulterioară a evenimentelor o indică limpede: Lennon a fost din nou acuzat de sacrilegiu de „puriștii" americani, exact așa ca în 1966, pentru vehicularea acestor două concepte considerate sacre („*Christ*" și „*crucify*") – așa că numeroase posturi de radio din SUA au oprit de la difuzare „The Ballad Of John And Yoko". În mod evident, o conspirație împotriva incomodului artist transoceanic se pusese deja la cale în America dinspre Administrația Nixon, iar Capp era unul dintre artizani, meritându-și cu hărnicie învestirea – s-a clamat insidios că, de data asta, nărăvașul „contraculturnic" englez s-ar vedea pre sine ca pe Iisus Christos (pornindu-se de la versul „*They're gonna crucify me*").

În timpul lui Montreal Bed-In are loc la San Francisco incidentul sângeros People's Park[656], în care belicosul guvernator de California (și viitorul președinte) Ronald Reagan asmute sălbatic soldații asupra tinerilor hippie ce plantau flori și arbori cot la cot cu cetățenii „normali", încărcându-și conștiința cu victime inocente. Lennon, evident marcat și îngrijorat, ține legătura prin telefon cu cei de acolo – e un moment clar punctat în film. Acum se înfiripă în mintea sa melodia cântecului „Give Peace A Chance", pe care o fredonează când și când la chitară, pentru ca în finalul filmului să avem o secvență aproape de-sine-stătătoare constituită într-o structură narativă filmică viguroasă, fapt ce i-a permis în Anii '90 să devină videoclip pentru canalul MTV: înregistrarea piesei în chiar camera de hotel a Bed-In-ului, pe 1 iunie 1969, cu ajutorul unui magnetofon profesional cu patru piste și a patru microfoane închiriate de la un studio muzical din apropiere (Les Studios André Perry, Montreal – Perry a fost și sunetistul înregistrării). A fost una din filmările de vârf din Psychedelia (pe

[656] Vezi 1.7.

care Nic Knowland o „devorează" cu poftă) la care au participat vocal numeroşii musafiri ai lui John şi Yoko, artişti consacraţi alături de figuri de marcă ale contraculturii, unii înşiraţi chiar în versuri improvizate de John în timpul înregistrării: Allen Ginsberg; Timothy Leary şi soţia sa Rosemary; celebrul disc jockey Murray The K; ziaristul şi scriitorul Derek Taylor (ofiţer de presă Beatles); „picantescul" Rabbi Abraham Feinberg[657] (rabin „stângist" din Toronto creditat cu câteva versuri din „Give Peace A Chance", la rândul său interpret rock); stand-up comedianul de culoare Dick Gregory; liderul studenţimii rebele din Ottawa, Allan Rock (ajuns peste decade Preşedinte al Universităţii din Ottawa[658]); vedete precum Petula Clark etc. Tommy Smoothers (de la Smoothers Brothers) a înregistrat a doua chitară. Finalul tonic generează un impact formidabil generat de suflul viitorului hit de top, ce va fi pus de John sub semnul Plastic Ono Band în timpurile disoluţei The Beatles.

Un al doilea final, suprarealist, cu John şi Yoko înveliţi în saci („*bags*") negri, luându-şi zborul într-un balon roşu din mijlocul unui sat medieval englez albit de zăpezi, va fi introdus probabil ulterior de Yoko. Iată câteva cuvinte ale ei puse pe site în 2011, atunci când a dăruit domeniului public producţia „Bed Peace": „Dragi prieteni, în 1969, John şi cu mine eram atât de naivi, încât credeam că făcând Bed-In ar ajuta la schimbarea lumii. Ei bine, ar fi putut să fie. Dar la vremea aceea, chiar nu ştiam".[659]

„Bed Peace" este o duioasă transfigurare cinematografică a unor evenimente psihedelice singulare şi de rezonanţă planetară atinse de naivitatea *flower power*, despre care John Lennon

---

[657] Cunoscut şi ca Tony Feinberg.

[658] Numire controversată şi contestată, datorită trecutului său militant considerat de unii extremist.

[659] http://imaginepeace.com/archives/15702.

va declara pe 10 decembrie 1971: „*Flower power didn't work*"[660]. După versiunea primară (azi foarte rară) „Honeymoon"[661] din 1969 (61 minute, regia John Lennon și Yoko Ono), va urma documentarul tv de 52 minute din 2000 „John And Yoko's Year Of Peace" semnat de Paul McGrath care, alături de imaginile de arhivă (Bed-In și altele), include și interviuri retrospective cu participanții. Și, finalmente, „Bed Peace" cel din 2011 – practic, o a doua versiune primară extinsă la 71 minute (cu 10 minute mai mult decât prima – cu siguranță al doilea final a fost adăugat acum, secvența cu balonul), semnată tot John Lennon și Yoko Ono, dar supervizată doar de Yoko (tot Bag Productions). Are pe generic tot nouă editori, ca în 1969 – doar un singur nume diferă (probabil a montat al doilea final). Aceasta e filmografia directă a fenomenului Bed-In inventat în 1969 de cei doi amorezi-unicat, din care ample secvențe au fost folosite de alți cineaști în numeroasele filme biografice despre John Lennon ori despre Anii Șaizeci.

În loc de epilog: dacă are vreo importanță, caricaturistul Al Capp a fost arestat în 1971 și acuzat de Poliția din Wisconsin de „*indecent exposure, attempted sodomy and adultery*" – acuzații la care a pledat „vinovat", suportând consecințe.[662]

## 10.4 „SAN FRANCISCO"

Pink și Floyd erau cele două pisici ale lui Syd Barrett, „geniul nebun" din Psychedelia, „*The Mad Genius*" – cum îi spusese prietenul său Roger Waters (se exprimase despre piesa lui

---

[660] Vezi 8.11.

[661] Pe IMDb, această versiune primară are tot titlul „Bed Pece".

[662] https://www.nytimes.com/1972/02/12/archives/al-capp-is-fined-500-plus-costs-in-morals-charge.html – material de presă *The New York Times*.

Syd Barrett „Have You Got It Yet?" din 1968 ca *„a real act of a mad genius"*[663]). Syd luase numele animalelor sale de companie, două pisici, de pe textul de prezentare scris pe coperta din spate al unui album de blues al lui Blind Boy Fuller[664], care înșira și alte nume de artiști (obscuri) aparținând subgenului Piedmont Blues[665], printre care Pink Anderson[666] și Floyd Council[667]. El și alți trei tineri care se hotărâseră încă din 1964, la Cambridge, să alcătuiască o formație[668], au ezitat îndelung asupra numelui acesteia, trecând prin The Abdas, The Screaming Abdas[669], The Sigma 6, The Meggadeatsh[670], The Tea Set (uneori T. Set), până când Syd, pe atunci lider al grupului, își pleacă ochii înspre pisicile sale dragi – și așa apare numele The Pink Floyd Sound, după care The Pink Floyd Blues Band, în sfârșit The Pink Floyd și atât. După dureroasa „debarcare" a lui Syd Barrett din 1968, vor renunța la articolul hotărât, devenind simplu Pink Floyd. Să spunem și că cei patru îi vor păstra peste ani o vie amintire primului, regretându-i căderea, compunând pentru el legendarul album

---

663 https://rockcelebrities.net/the-song-roger-waters-called-an-act-of-mad-genius/.

664 Bluesman american devenit orb (1907-1941).

665 Sau East Coast Blues, gen muzical din anii '20.

666 Bluesman din Carolina de Sud (1900-1974).

667 Originar tot din Carolina deSud (1911-1976).

668 Componența inițială din 1964: Roger Waters – bas, Nick Mason – tobe, Bob Klose – chitară, Richard Wright (1943-2008) – claviaturi. În 1965, chitaristul Syd Barrett (1946-2006) îi ia locul lui Bob Klose (aceasta cu Syd fiind considerată de mulți a fi, de fapt, prima componență autentică a trupei). În 1968, chitaristul David Gilmour devine al cincilea membru, dublându-l în concerte pe un Syd Barrett inapt de a mai performa în fața publicului, pentru ca în același an să-l înlocuiască definitiv pe muzicianul de excepție distrus prematur de schizofrenia de care suferea, agravată de consumul excesiv de LSD și alte droguri. Vezi documentarul „The Pink Floyd And Syd Barrett Story" din 2003 în regia lui John Edginton, cu ample interviuri ale tuturor membrilor trupei pentru ediția adăugită din 2006, lansată imediat după moartea lui Syd.

669 S-au editat în Anii '80 chiar și unele înregistări foarte timpurii sub acest nume.

670 Formația de heavy metal Megadeth [sic!] din Los Angeles s-a înființat abia în 1983.

din 1975 „Wish You Were Here", cu piesa germinativă dedicată „Shine On You Crazy Diamond".

În componența Barrett/Waters/Mason/Wright, The Pink Floyd explodează pur și simplu în frenetica lume undergorund londoneză din Mid Sixties, ajungând prima trupa de casă a celebrissimului dar meteoricului Club UFO[671] din The Swinging London, unde se va auzi pentru prima dată „stupefianta" (!) compoziție instrumentală de aproximativ 17 minute a lui Syd Barrett intitulată „Interstellar Overdrive". Povestea spune că, undeva prin 1966, vechiul manager al trupei, Peter Jenner[672] (pe care îl bănuim fără ureche muzicală – ținând cont de ce a urmat) încerca odată să le fredoneze băieților o melodie nouă, auzită de el recent și care îl marcase puternic. Cu spiritul său ludic de-a dreptul patologic, Syd și-a luat chitara și a început să maimuțărească sonoritățile managerului trăgând pe grif, generând un soi de sunet astral ca de farfurie zburătoare care bruiază instalațiile unei baze militare NATO în timpul Războiului Rece, improvizație spontană care va deveni tema piesei ce va sfârși prin a lansa un nou idiom: space rock.

La începutul lui 1967, iubita lui Syd Barrett avea o relație amoroasă în paralel cu regizorul de film Peter Whitehead (devenit vedetă în universul underground prin „Charlie Is My Darling" din anul precedent[673]) care pregătea un nou documentar despre

---

[671] Ale cărui inițiale însemnau Underground Freak Out. După ce faima The Pink Floyd a crescut și au început să cânte în săli mari, le-a luat locul la UFO trupa Canterbury Scene Soft Machine. Duo-ul de graficieni Hapshash And The Colour Coat au conceput afișele pentru concertele de acolo, considerate azi chintesență a artei psihedelice. Clubul a fost înființat de Joe Boyd (vezi 9.7) și a funcționat doar 7 luni, lăsând însă amintiri memorabile.

[672] Co-fondator Blackhill Enterprises alături de cei patru membri ai trupei etc. – vezi 8.5. I-a descoperit pe The Pink Floyd la un concert din Marquee Club în martie 1966. După debarcarea lui Syd Barrett din 1968, Jenner îl va urma pe acela iar manager Pink Floyd devine Steve O'Rourke (vezi 9.9).

[673] Vezi 6.2.1.

fenomenul The Swinging London. Ascultând benzile demo, acesta nu se arată la început prea impresionat de muzica timpurie Pink Floyd (rostind celebra sa frază: „sună ca un Schoenberg prost"[674]), dar va sfârși prin a ceda insistențelor fetei și va plăti o înregistrare de studio cu versiunea de 17 minute a piesei „Interstellar Overdrive". Totul pentru noul său film, „Tonite Let's All Make Love In London"[675], în care Pink Floyd nu vor avea parte de un tratament prea generos în raport cu alte trupe incluse în montaj (The Rolling Stones, Animals, The Small Faces etc.), dar filmul e azi celebru mai mult pentru ei, începutul cu cadre subliminale fiind alcătuit de cineastul total Whitehead (regizor, operator și editor) pe „Interstellar Overdrive". (Să nu omitem că cinefilii protestează pe IMDb contra creditării lui „Tonight Let's All Make Love In London" ca film Pink Floyd.) Sesiunea de înregistrare plus un concert ulterior vor alcătui o altă producție complementară semnată tot de el, „Pink Floyd: London '66-'67"[676].

Unul dintre asistenții lui Whitehead la „Tonite Let's All Make Love In London" a fost Anthony Stern, rămas în istoria filmului ca un pionier al montajului subliminal (din păcate, cu o carieră restrânsă – va renunța la cinema pentru... sticlărie!). Era originar tot din Cambridge, orașul natal al lui Syd Barret și David Gilmour (care, împreună cu Roger Waters, erau prieteni încă din copilărie). Stern era prieten cu Barrett și este probabil să se fi cunoscut și cu ceilalți din trupă – născut în 1944, era coleg de generație cu toți. Stern ia versiunea audio de aproape 17 minute cu „Interstellar Overdrive", trece oceanul obsedat de contracultura care explodase

---

674 Vezi și 9.9.

675 Data premierei: 18 iulie 1967. Vezi și 4.4.

676 Vezi 9.9.

în California, iradiind pe întreaga planetă, și filmează sub egida BFI (British Film Insitute) scurtmetrajul „San Francisco" – film considerat „unul din primele videoclipuri ale lumii"[677], conceput exact pe durata versiunii înregistrate a piesei pentru filmul lui Whitehead, cunoscut și sub titlul alternativ „San Francisco: Film", considerat azi o capodoperă a filmului experimental, cu premiera în 1969 și cu premii obținute imediat la Oberhausen, Sydney și Melbourne. Un LP cu întreaga coloană sonoră a fost editat în 1968 și reeditat cu multe adăugiri în 1990 (inclusiv interviurile din film).

Stern preia și duce mai departe (sunt voci care afirmă: până la capăt) experimentele începute de Whitehead în „Tonite..." în sfera montajului subliminal. Într-adevăr, cele șaisprezece minute și ceva ale filmului său sunt alcătuite în mare parte din cadre compuse dintr-o singură fotogramă (adică, plasate exact la limita percepției), sau de 2-3 fotograme, cele mai mari de o secundă fiind rare, doar câteva dintre ele aducând un binevenit respiro de 3-5 secunde în subtila arhitectură filmică ce forțează pur și simplu percepția imaginii pe retină (1/16 secunde) și violentează procesele cerebrale ale receptorului, reușind o viguroasă punere în operă a stării de conștiență alternativă indusă de era LSD. Într-adevăr, începând din 1965, după întoarcerea dintr-un voiaj *hippie-like* în Franța[678], The Pink Floyd consumau intens acest stupefiant încă licit și bănuim că cercul lor de prieteni proceda la fel. Sub imperiul acestei anume viziuni asupra lumii și vieții, cineastul trece Atlanticul, traversează America și pornește pur și

---

677 „One of the earliest music videos" – https://www.imdb.com/title/tt0063539/?ref_=nm_flmg_t_7_cin.

678 Șase tineri din Cambridge au făcut acel voiaj. La Saint-Tropez, Barrett și Gilmour au fost arestați de poliție pentru cântat pe stradă pentru bani (piese Beatles). Pe albumul Pink Floyd „Meddle "din 1971, figurează piesa lor „San Tropez" [sic!]. Concertul lor de la Saint-Tropez din 1970 a fost editat integral pe DVD.

simplu „la vânătoare" cu aparatul său de 16 mm prin orașul-leagăn al contraculturii hippie, filmând cu nesaț absolut tot ceea ce-i cade sub obiectiv – de la scene de stradă la interioare aglomerate, de la aeroporturi cu avioane transatlantice la sordide camere de hotel, de la mulțimi anodine pe marile bulevarde la artiști cât se poate de individualizați performând experimente multi-media în spații neconvenționale, de la hainele de primăvară-toamnă ale unor anonimi furnicând încolo și încoace în căutarea pâinii zilnice la nuditatea frontală a unor superbe actrițe angajate în spectacole de avangardă făcând parte din „Revoluție". Apoi, intră în studioul de montaj unde se apucă de o forfecare fanatică a materialului filmat (are mii de tăieturi în 16 minute!) pe care îl transfigurează, îl sublimează într-o operă autentică, aducând o adevărată ofrandă „erei porților deschise". Oare cât material brut o fi pierdut, tăind mecanic și lipind între ele acele cadre de o singură fotogramă?

Lui Stern îi reușește unul dintre rarele filme psihedelice a cărui valoare nu s-a demonetizat în timp, un valoros experiment care își păstrează prospețimea și tensiunea peste decenii și care probabil că nu va părăsi niciodată antologiile genului „inventariat" la „rubrica": avangardă. Dincolo de toate acestea, perpetuează imaginea lui Syd Barret, orbitorul diamant care, spre nefericirea celor din jur, a încetat de timpuriu să mai strălucească[679]. După vizionarea lui „San Francisco: Film" nu ne rămâne decât, dezarmați, să reascultăm piesa de cult Pink Floyd din 1975: „Shine On, You Crazy Diamond"!...

---

[679] După concedierea din Pink Floyd în urma crizelor de nebunie care periclitau deja existența trupei, Syd Barrett a editat două albume solo în 1970: „The Madcap Laughs" și „Barrett", la care a colaborat cu vechii săi prieteni David Gilmour și Roger Waters. În 1988 i s-a mai editat un al treilea, cu material inedit din primele două și cu variante, „Opel". Suferind de schizofrenie, dar chinuit și de ulcer și diabet, a trăit în recluziune autoimpusă până la moartea sa din 2006 (de cancer la pancreas).

## 10.5 „ROPE LADDER TO THE MOON: [A Film About] Jack Bukce"

Anul 1969 a fost unul al schimbărilor de substrat în muzica rock, iar Jack Bruce a fost vârf de lance. După dizolvarea supertrupei Cream[680], iese la public cu primul său album solo prin care curentul jazz rockdescindea în Albion. Sau jazz fusion. Ori, simplu, fusion. Originile idiomului trebuie căutate peste Atlantic, în opera unor pionieri ai fuziunii precum Larry Coryell ori Miles Davis. Bruce își înregistrase albumul cu noii săi prieteni – muzicienii de la Colosseum, o trupă de dată recentă care scosese și ea două LP-uri în același 1969[681], indicând cu claritate o nouă direcție în muzică prin fuziunea celor două curente, până atunci așezate fiecare în albia proprie. Titlul noului LP nu spunea mare lucru, „Songs For A Taylor" (era dedicat designerului vestimentar de la Cream recent decedat), dar muzica de pe el era ceva, așa, ca un vânt de primăvară dăruit muritorilor de o Euterpe ușor debusolată. Blues rockul tip Cream devenise acum o etapă depășită, cel puțin pentru Jack Bruce Et Co., căci schimbarea coborâse cam timpuriu peste acel mod de a face muzică „pop" (în film, Jack Bruce folosește acest termen când vorbește despre Cream) – o schimbare surprinzătoare, încasată din plin de melomani. Și care, prin urmare, nu putea să nu stârnească interesul extrem de fecundei emisiuni de artă BBC „Omnibus". Tony Palmer, colaboratorul lor frecvent în materie de muzică, a fost solicitat pentru un documentar despre Jack Bruce ajuns acum un promițător

---

680 Vezi 8.4.

681 „Those Who Are About to Die Salute You – Morituri Te Salutant" (martie 1969) și „Valentyne Suite" (noiembrie 1969). LP-ul lui Jack Bruce solo a fost lansat între cele două Colosseum.

artist solo (după ce cântase cu „supergreii" Alexis Korner Blues Incorporated, Graham Bond Organisation, John Mayall & The Bluesbreakers și, finalmente și suveran, Cream). Titlul filmului comandat va fi dat de cel al unuia dintre cântecele de pe albumul protagonistului – primul lansat din cariera sa independentă[682] (având în spate, deja, o impresionantă discografie cu trupele din care făcuse parte în trecut, care îi conferise un binemeritat statut de superstar): „Rope Ladder To The Moon". Iar Palmer, cu o insolită completare lămuritoare, va lungi titlul: „A Film About Jack Bruce". Acesta era titlul original, cel de pe genericul emisiunii tv dar, în timp, se va prescurta la forma sub care îl putem găsi azi: „Rope Ladder To The Moon: Jack Bruce". Producător principal va fi Robert Stigwood, fostul manager Cream care, începând cu 1970, s-a apropiat mai întâi de televiziune (debutează aici), apoi cât se poate de „sonor" de cinema[683]. Un documentar cu Jack pe post de protagonist venea drept ceva absolut normal în acel moment al unei noi decolări.

Altfel decât în celelalte rockumentare pe care le-a semnat de-a lungul anilor cale de câteva decenii, în filmul său despre Jack Bruce regizorul își structurează compoziția filmică pe mai multe planuri, unele în premieră. Demarajul (insolit) ne arată în paralel fragmentele unui discurs „scorțos" al unui soi de politician (?) într-un context cât se poate de „academic", alcătuit din gentlemeni și dame înveșmântați foarte scump și împodobiți încă și mai scump, cu toții atinși de o necruțătoare senectute – discurs ale cărui aplauze sterile de final sunt dizolvate în urletele a mii de tineri plini de esență vitală din Royal Albert Hall de la

---

[682] „Songs For A Taylor" a fost, de fapt, al doilea său album solo înregistrat dar primul editat. „Things We Like", primul înregistrat, va fi lansat ulterior.

[683] Va produce în timp titluri ca „Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band", „Jesus Christ Superstar", „Tommy", „Bugsy Malone", „Saturday Night Fever", „Grease", etc.

„Cream's Farewell Concert" filmat tot de el în 1968 (tot pentru „Omnibus"[684]) și de ale cărui cadre se ajută acum, în tentativa sa de a crochia o paralelă între cei doi vectori clari ai societății sale contemporate: cultura și contracultura, pe care ni le servește pe tavă în montaj, un lângă alta, într-un etern paralel, fără putința de întrepătrundere. Ca un al treilea element, suprapune peste cadrele cu pricina vocea protagonistului care răspunde unor întrebări puse despre chiar asta, servindu-ni-se (cam „pe tavă") și viziunea sa asupra dihotomiei: „*We want our own poetry, our own organisations and our own music...*" – adică, falia nu poate fi trecută. Vocea lui Jack Bruce va fi prezentă peste aproape întregul montaj oferindu-și crezul din off, nu îl vedem nicio clipă vorbind sincron în fața obiectivului. Mergând mai departe, regizorul „vânează" și inserează cadre-document cu bătrâni (și foarte bătrâni) filmați pe stradă cu camera ascunsă, unii poate chiar „boschetari", învârtindu-se fără noimă în jurul cozii. Unul, clătinându-se, îi toarnă altuia băutură (probabil, gin) din sticla sa pe jumătate plină în sticla lui goală, dând cea mai mare parte pe jos. În mod cam ostentaiv, suntem forțați să încasăm imagini ale niște unora ajunși în mod ridicol la finele unor existențe care nu au putut interesa vreodată pe cineva, fojgăind agale prin slums-uri pline de gunoaie și dărăpănături, moțăind pe bănci sordide. Iar muzica rock Cream pulverizează efectiv aceste vieți, conform voinței regizorului (încă nu am penetrat în acest început microcosmosul fusion, altminteri dominant, al producției). Ireconciliabilul dualism bătrân-tânăr rămâne, așadar, unul dintre elementele predilecte de construcție.

Un alt vector ne este dat de biografia de până atunci a tânărului Jack, în special de rădăcinile sale scoțiene, insistându-se pe

[684] Vezi 8.4.

paideuma specială a acestui tărâm al Septentrionului. Din nefericire, cadre kitsch cu schimbări de claritate de pe cimpoieri în fundal păşunist pe faţa lui Bruce în amorsă gros-plan coboară nivelul artistic, prin futilitatea demersului. Ca şi cele cu cimpoierii în acţiune, filmaţi în *raccourci*. Ca şi cele cu Jack Bruce însuşi cântând solitar la chitară pe malul stâncos al unui fiord pustiu (fără priză directă), lângă un debarcader mort de bătrâneţe care nu mai poate adăposti nicio barcă. Peste toate, avem vocea protagonistului depănând amintiri, amintiri... Care amintiri, ne proiectează în Glasgowul lumpen al copilăriei, într-un surprinzător spaţiu parcă post-apocaliptic, în complexul imobiliar în care muzicianul a crescut: un colos edilitar tip ghetou proletar parcă zidit de vreun Stalin trist undeva pe la periferia Moscovei, acum pe jumătate abandonat şi în curs de demolare. Interminabile travellinguri peste faţadele ca de puşcărie, cu jumătate din ferestre lipsă, dar cu oameni încă vieţuind văzuţi prin cealaltă jumătate, ne creează o stare de disconfort intelectual de care am vrea să scăpăm cât mai repede – parcă a trecut pe-acolo războiul care, de fapt, nu trecuse. Dar cineastul nu prea ne cruţă, lăsându-l pe erou să ne relateze o copilărie nu tocmai eroică, la care nu prea ne aşteptam: venise pe lume în plin război (1943) şi crescuse în apartamente fără apă curentă şi fără băi în acel fără-de-sfârşit şi mult-prea-sinistru ghetou al lumpen-proletariatului. Şi travellingurile din maşină parcă ne poartă peste ruinele hidoase ale Germaniei postbelice – căci hălci întregi din vechiul ghetou erau deja puse la pământ în aşteptarea celui nou care îi va lua, curând, locul. Aflăm că, în timpul unei teribile furtuni, un horn s-a prăbuşit printr-un acoperiş peste două surori care dormeau în pat, retezând patul în două, strivind-o pe una şi lăsând-o pe cealaltă neatinsă – dar cui îi pasă de asemenea fleacuri? „Politicienii sunt

prea ocupați să afle în ce societate vrem să trăim"... „Și, în timp ce bogații devin și mai bogați, săracii primesc televiziune și febră reumatică" – ne servește din off „activistul de ocazie" Bruce... Și alte travellinguri, din mână de această dată, ni-l arată pe Jack umblând prin ghetoul său natal parțial în ruină, cu părul său lung bătut de vântul Caledoniei – acum, în acest moment atent ales, începe piesa de titlu „Rope Ladder To The Moon", ca să pricepem noi mai bine despre ce este vorba într-ânsa. Este speculat de regizor un bun moment pentru un videoclip prin acel spațiu dezolant, cu copilași murdărei și triști printre molozuri și gunoaie, montat pe muzica ce ține mai degrabă de incipientul curent european prog rock decât de americanul jazz rock fusion. Palmer revine la montajul alternativ, introducând noi personaje în ecuație, cum ar fi un bătrân în costum și cravată, cu o față pe undeva între cioclu și vampir, împingând tăcut și sumbru pe o stradă comercială un cărucior cu panouri de propagandă creștină de „salvare a sufletului" – alternarea acestor imagini cu cele ale copiilor extrași parcă din Lumea a III-a (dar tare frumușei!) care își improvizează jucării cu obiecte pescuite de prin gunoaie nu este tocmai una măgulitoare pentru Establishment, nu-i așa?...

Ne dorim să se termine odată această secvență și ea se termină, într-adevăr, doar ca să ne proiecteze în oraș, în metropolă, într-un alt ghetou mare care îl aglutinează pe cel mic și în care nimic nu este mai fericit: stadionul în care joacă Celtic cu Rangers și locul unde galeriile se sfâșie între ele, precum catolicii cu protestanții. În Irlanda de Nord începuse deja perioada rămasă sub numele The Troubles – lupte adeseori sângeroase între catolici și protestanți din te-miri-ce. (Demarate în 1966 din Belfast, în Irlanda de Nord, extinse mai apoi în toate zonele populate cu catolici și protestanți trăitori în aceleași comunități.) Echipa de

fotbal Celtic Glasgow aparținea unui cartier predominant catolic, simpatizant cu Irlanda, iar Glasgow Rangers unuia predominant protestant, adept al unionismului Marii Britanii – și Jack regretă trist în comentariul său ciocnirile violente între galerii după meciuri, accentuate, alimentate de diferendele politice și religioase. Apoi, sinistrul port cu apele sale otrăvite de giganții din fier, străzile pline de un praf înecăcios pe care se târâie oameni parcă din cenușă (Palmer îl filmează copios pe un tânăr ce pare a suferi de un handicap mintal). Sau, The Barrows, piața centrală ca un lăbărțat bazar cam jegos și cam lipsit de farmec, populat cu vânzători guralivi, din care familia sa îi cumpărate prima chitară (una din plastic) și unde își câștigase primii bani ca spălător de vitrine. Sau, parcul central, la fel de dezolant, în chioșcul căruia cântă fanfara urbei ziua-n amiaza mare, avându-l pe Jack drept singur spectator, deși erau acolo sute de scaune. Goale. Așa că, mai bine am scăpa și de această parte a filmului, nu?...

Și, da, se termină și ea!... Abrupt, azvârlindu-ne direct din fanfara care nu interesa pe nimeni în muzica scornită exact de toate cele văzute mai înainte, adică cele care l-au plămădit pe Jack Bruce de-a lungul devenirii sale și care acum face, ca artist solo, muzica pe care și-o dorea. Alături, desigur, de prietenii săi. Îi recunoaștem pe cei din Colosseum, care schimbaseră deja, la rândul lor, esența muzicii rock: bateristul Jon Hiseman (fondatorul trupei[685]), claviaturistul Dave Greenslade, saxofonistul Dick Heckstall-Smith. Alături de aceștia, muzicieni cu care Jack își înregistrase albumul său: chitaristul Chris Spedding, un al doilea saxofonist în persoana lui Art Themen și doi trompetiști – Harry Beckett și Henry Lowther. Poate că aceste ultime nume nu mai spun azi mare lucru, dar pe atunci erau *crème de la crème*

[685] Vezi și 8.6.

– erau revoluția în muzică pe care o știm azi prin expresia jazz rock fusion care va genera curând un *next level*: prog rock (sau krautrock în fosta RFG). Palmer are o idee de zile mari: îi adună pentru filmul său într-un studio pe protagonist și pe prieteni de-ai săi pentru o înregistrare specială, inedită, cu piesele albumului său, dar cu și altele.

Prima inclusă în montaj este chiar prima de pe LP: „Never Tell Your Mother She's Out Of Tune", o insolită compoziție jazz rock care deține cheia unor universuri până atunci ascunse. Palmer „se lasă" copios pe această secvență, cu un Jack Bruce ca protagonist proteic (și „ne lasă" și pe noi, odată cu el). „Nu cred că Royal Scottish Accademy Of Music ar aproba așa ceva", conchide protagonistul în comentariul de după. Și, da, aflăm din secvența imediat următoare că a urmat cursurile prestigioasei școli în universul căreia de-abia intrăm puțin-puțin, mai mult pe la poartă, aflând de la omul nostru că e vorba despre o instituție care mai degrabă creează bariere în loc să le înlăture. Ne izbim, odată în plus, de dihotomia cultură-contracultură, în altă manieră servită.

Al doilea moment de studio este o jam session frenetică în care Jack folosește un bas acustic – instrumentul său de debut. Urmează altele, în care Palmer deschide larg porțile către jazz rock în secvențe chiar bine filmate de cameramani inspirați, muzicienii dându-și drumul fie în piese de pe album, fie în altele, fie în ample momente de improvizație, convingându-ne de virtuozitatea fiecăruia în parte, dar și de coeziunea lor ca trupă a muzicii de avangardă a momentului. Chiar dacă o trupă „de strânsură", pentru acel anume eveniment filmat într-un studio. Întreg tumultul unor existențe împinse către extrem se face simțit în muzica filmată de Palmer într-un studio rămas necunoscut (informațiile despre acest rockumentar biopic sunt extrem

de sărace, în mod oarecum inexplicabil). Germenii marelui prog rock britanic propriu decadei următoare se fac simțiți la rândul lor (filmările au avut loc în 1969).

Și, după acel tumult care parcă este el însuși subiectul secvențelor de până acum, iată că intră în ecuație o nebănuită utopie, o veritabilă, dar golașă Insulă a lui Prospero, care răstoarnă totul, generând totodată și un nou vector al filmului. Jack ne mărturisește că nu se aștepta să ajungă vreodată bogat, dar, minunea s-a întâmplat! Și, când a citit în ziar că este o insulă de vânzare, a cumpărat-o fără să ezite! Rupt de tot, singur într-o barcă, alunecă pe ape spre refugiul său (unul magic, cum singur ne spune) unde se ajunge cu greu și pe care există un singur adult, un bărbat care trăiește acolo cu cei trei copii ai săi, în deplină solitudine, în singura casă a locului. Pe copii nu-i vedem dar apare într-un cadru câinele, un *border collie*, cum altfel? (ciobănesc scoțian). Fără telefon, fără mașini, fără... Un petec de pământ cu un peisaj brutal rămas ca după un Ragnarök crepuscular, numai stânci și pajiști pentru câteva zeci de oi, fără măcar un umil arbust (apar, totuși, niște ferigi într-un cadru). Rămasă nenumită în film, știm că este vorba despre Insula Sanda, al cărei proprietar a fost o vreme Jack Bruce. „*Sanda*" este varianta vikingă (în limba Old Norse) a cuvântului anglo-saxon apropiat „*sandy*" = „nisipos". Adică, Sandy Island, cum ar veni... O desparte o strâmtoare îngustă de ruinele Castelului Dunaverty, de tristă amintire pentru scoțieni[686] (rămas și el nenumit în film). Întoarcerea la origini și la arhetipal, pe care o clama eroul nostru, este ocazie pentru regizor de a friza din nou kitschul cinematografic, de data asta printr-un videoclip folosind

[686] În 1647, 300 de regaliști din clanul MacDonald au fost masacrați de adepții lui Oliver Cromwell după ce se predaseră. Din vechiul castel aproape nimic nu subzistă.

evident o înregistrare de studio în care îl plasează pe Jack Bruce într-un parc natural exuberant nu știm pe unde, cu cascade și păduri și punți suspendate peste canioane, în care îl pune să stea fix, evident stânjenit, într-o suită de încadraturi voit calofile, dar nefirești și cu un efect estetic contrar dorințelor. Ratează cu brio plasarea personajului în spațiul restrâns dar atât de pregnant al insulei sale ca la începuturi de lume – un clip filmat acolo ar fi avut cu certitudine un impact notabil. Aflăm din relatările tot din off că Jack își construise chiar și un studio de înregistrări în acel refugiu, dar avea timp prea puțin pentru sterpul său paradis personal. Totuși, suntem fericiți și cu o succintă plasare a personajului în doritul spațiu arhetipal al solitudinii, doar pentru a ne relata cum, în secolele al XVIII-lea și al XIX-lea, au fost deportați toți țăranii locului (de pe insula aceasta și de pe ținuturile din jur) în Canada în condiții de sclavi, mulți murind pe drum, după ce casele le-au fost arse din ordinul nobililor și al Bisericii, fiind uciși cei care s-au împotrivit. Motivul: s-a crezut că oieritul ar fi putut să fie mai profitabil decât micile gospodării țărănești, incapabile să le plătească taxele dorite. Și, un nou atac „stângist", evident citit de pe o foaie (cursivitatea e alta decât atunci când vorbește liber): „...Scoția nu și-a mai revenit niciodată. Ducii și clasa conducătoare au devenit tot mai bogați, dar Scoția a fost distrusă", aflăm în timp ce camera se ține după el în filmări din mână în plimbări prin insula sa minusculă. „E cam același lucru cu ce s-a întâmplat în slums-urile din Glasgow: bogații i-au făcut pe săraci mai săraci ca bogații să devină mai bogați". Părăsim brusc insula și, pe muzică Cream, protagonistul e plimbat prin alte locuri scoțiene, pe la ruine de castele pe maluri de loch-uri, locații prin care iar ne fericește cu aceleași cadre în care își pune personajul să stea țeapăn în încadraturi

care, zice el, „dau bine". Nenumita în filmu-i Sanda Island chiar nu i-a spus prea multe lui Palmer!...

Partea biografică ne dă apoi un alt vector. Jack își povestește tribulațiile tinereții și începuturile în muzică într-o secvență cam sărăcuță în care îl vedem pescuind într-un loch, ajutat tot de muzică Cream ca ilustrație. Discursul divaghează, acum protagonistul își expune idei despre lume și viață, despre muzică, în timp ce îl vedem cântând la un complicat sitar (s-a renunțat la Cream în favoarea noii sonorități) sau privind cerul printr-un soi de telescop. Pe o muzică de orgă (Jack îl menționase puțin înainte pe Bach), avem acum în fața ochilor, filmate de astronomi, exploziile din Soare (!). Intrăm în interiorul Royal Albert Hall și îl vedem chiar pe Jack (numai din spate!) cântând la orga de acolo „Preludiu și Fuga în Re Minor" de Bach – dar este evident o înregistrare de studio folosită ca ilustrație muzicală, nu știm ce cântă de fapt Jack, care face un play back neinspirat filmat. Glisăm într-un soi de videoclip pe aceeași muzică de orgă – Jack zboară într-un mic avion turistic peste colinele și apele Scoției. Avionul e filmat dintr-un alt avion care zboară alături, dar avem și cameră subiectivă din avionul lui Jack (pare că el l-ar pilota, pare un monoloc, dar filmarea e ambiguă). Da, a învățat să zboare, ca să ajungă din Londra la insula lui în doar două ore. În fine, îl vedem în interiorul unui ferryboat, printre localnicii „înarmați" cu acordeoane, desigur apropiindu-se de jinduitu-i refugiu după ce aterizase pe vreun mic aeroport din apropiere. Secvența continuă din nou pe Cream (cam deranjantă ezitarea apropo de ilustrația muzicală!) cu Jack într-o barcă cu velă și motor, acum navigând din micul port terminal pentru ferry spre locul său drag. Dar suntem copleșiți în aceeași structură secvențială atipică (un videoclip, până la urmă? – greu de spus...) de un amalgam de cadre prin care se

revine la plimbarea prin parcul natural exuberant, la plimbarea pe maluri de sterpe loch-uri tipice etc., fapt care ne induce senzația deja cronicizată de sărăcie de mijloace.

Să nu uităm „cultura", care revine după ce aproape că uitasem de ea prin atâta „contracultură" – un grup de predicatori cântă psalmi pe la colțuri de stradă, în timp ce Jack citează din Donovan și părerile aceluia tot din off, dar stând lângă predicatori în video. La timp, regizorul face un viraj fericit și revine în studioul în care îi înregistrase pe muzicieni, care acum se lansează într-un alt mare moment de jazz rock – clarificându-ne că secvențele lor rămân poate cele mai fericite din întregul eșafodaj, evident bâjbâit.

Ideea de periplu este subliniată de secvența „feroviară", cu Jack filmat mai întâi prin gara din Glasgow, mai apoi într-un tren care nu știm unde-l duce, poate spre insulă, poate înapoi spre Londra – și, iar și iar, reflexii din off despre muzica pop (Jack fumează silențios în video la geamul compartimentului) dublate de peisaje filmate prin Bonnie Scotland. Panoramări, transfocări, uneori legate una de alta în același cadru (!). În aceeași secvență, pe aceeași muzică de ilustrație, se putea să nu-l vedem pe protagonist călare, cu o pălărie de gaucho argentinian pe cap, escaladând vârful unei coline stâncoase? Desigur, o colină din Scoția... Și ajungând cu calul, în aceeași vestimentație, pe malul unui lac, ținând lângă picior chitara pe care nu o avea cu sine atunci când călărea în cadrele anterioare, într-o desăvârșită lipsă de racord?

Tony Palmer își propune să genereze un portret filmic al unei personalități rock din Late Psychedelia pe care s-o plaseze în contextul muzicii în evoluție. Glisăm de la blues rock la jazz rock în timp ce ne învârtim 360 de grade în jurul personajului nostru, urmărindu-l prin spații deschise, generoase, ofertante, alese inspirat sau mai puțin inspirat, dar care, luate în ansamblul

lor, tind să construiască acea anume stare de spirit proprie erei. Îi lăudăm azi intenția.

Genericul de final ne mai arată, alături de regizorul și coproducătorul Palmer: montajul Graham Bunn, imaginea Les Young (plus încă alți doi, scrișI mai mărunt – desigur cameramanii), doi sunetiști (unul cu înregistrările, altul cu sincroanele), un asistent. Atât. Există două versiuni ale documentarului: una e cea difuzată de emisiunea „Omnibus", de 55 minute, și o alta făcută de Palmer cu scopul de a fi proiectată în cinematografe, mai lungă, cu muzică în plus. Această a doua variantă a fost editată pe DVD, dar cinefilii s-ar părea în mod bizar că o preferă pe prima[687], deși muzica în plus nu poate fi decât cea înregistrată, în mod cât se poate de fericit, în acel obscur studio de acea solară trupă „de strânsură". Condusă de Jack, proteicul nostru scoțian descins pe propria sa Insulă Golașă a lui Prospero.

De menționat în treacăt și că, în iunie 1970, Tony Palmer mai iese la public cu filmul de 33 minute al unui concert susținut de două trupe care nu aveau, stilistic, nimic în comun. Una era Colosseum, cea de-a doua Juicy Lucy (o trupă americană tot „de strânsură", de un singur LP). Titlul, unul poate prea simplu: „Colosseum And Juicy Lucy".

## 10.6 „Groupies"

„Nicio Ziegfeld Girl[688] nu a inspirat vreodată nici pe departe o reacție masculină comparabilă cu isteria în masă a adulatoarelor caricaturale ale lui Sinatra din Anii '40, ori fanaticele disperate

---

[687] Părere exprimată pe forumul Amazon în dreptul dvd-ului de un cinefil bine documentat care semnează Basilides. (Comentariile de pe site-ul comercial Amazon se schimbă în timp.)

[688] Frumuseți feminine notorii la începutul secolului XX, membre ale cabaretului new-yorkez Ziegfeld Follies – pandantul transoceanic al celui parizian Follies Bergère.

ale lui Elvis Presley din Anii '50. Asemenea demonstrații de adorație erau domoale însă în comparație cu acelea ale unei noi specii (*breed*) de femele care adoră eroii. Acestea sunt «groupies»".

Fraza de mai sus a fost publicată în numărul din 28 februarie 1969 al revistei *Time*[689]. O nouă „specie" de tinere femei era semnalată „cercetătorilor", iar termenul pe atunci recent (de la „*group*" = grup de muzică rock) apare deja încetățenit. Groupies sunt plămadă pură din Psychedelia – (foarte) tinere femei oferindu-și existențele meteorice ideilor de forță ale momentului: sex, drugs & rock'n'roll. DEX-ul nostru încă nu a acordat un spațiu acestui neologism anglo-saxon. Oxford Learners Dictionary ne învață: „*A person who is a very enthusiastic fan of a pop group, singer or other famous person and tries to see or meet them whenever they can*".

Wikipedia (articolul în engleză) oferă următoarea definiție: „O «groupie» este o persoană care caută intimitate emoțională și sexuală cu un muzician sau altă celebritate sau figură publică". Mai departe: „Cuvântul «groupie» este un loc comun, un termen ironic pentru a descrie un anume fel de femeie despre care se crede că ar fi mai mult interesată de a face sex cu starurile muzicii rock decât de muzica acestora". Și, mai departe: „O caracteristică majoră pentru clasificarea uneia ca groupie este o reputație promiscuă".

Adevărul „din teren" e dincolo însă de atare prezentare simplistă, așa că aceeași sursă îl citează pe solistul Led Zeppelin, Robert Plant, care în cartea lui Stephen Davies „Hammer Of

[689] https://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,900693,00.html

The Gods: The Led Zeppelin Saga"[690] face distincție între „fane", care urmăresc doar raporturi sexuale ocazionale cu starurile, și „groupies care *călătoresc* [s. mea] împreună cu muzicienii pentru perioade mai lungi de timp, acționând ca surogate de iubite ori de mame, adesea având grijă de bunurile de valoare ale artistului, de droguri, garderobă, viață socială". În februarie 1969, două articole de presă consacră noul temen *slang*: pe 15, în revista rock *Rolling Stone* (articolul „Groupies And Other Girls", în care citim, printre altele: „*A* groupie *is a chick who hangs out with bands and becoming a good one is not entirely a simple matter*"[691]) și cel de pe 28 din revista *Time* sus-amintit. Groupies sunt, așadar, o extensie cvasi-demoniacă a starului rock aflat în turneu, în mișcare, pe drum, dublându-l și încercând să se contamineze de la acela cu un strop de glam în schimbul efortului depus și al evidentului sacrificiu de sine. Ele fascinează încă de la apariția lor ca entitate socioumană și anul 1970 aduce cu sine trei lungmetraje de referință: filmul artistic englez „Groupie Girl"[692] (o dramă la al cărei scenariu a participat chiar o groupie reală pe nume Suzanne Mercer); „Permissive", tot englez, din categoria exploitation films (în care membrii trupei de prog rock britanic Forever More se joacă pe ei înșiși); și documentarul american de 90 min. „Groupies" – o operă *direct cinema* de 92 minute

---

690 https://en.wikipedia.org/wiki/Groupie#cite_note-6. Cartea din care se citează e postată online pe Scribd – https://ro.scribd.com/document/428970857/epdf-pub-hammer-of-the-gods-pdf. (Actualizare: „Documentul a fost eliminat..."). În prezent poate fi împrumutată de pe Internet Archive – https://archive.org/details/hammerofgodsledz0000davi_a6b7/page/n9/mode/2up.

691 https://www.rollingstone.com/feature/groupies-gtos-miss-mercy-plaster-caster-75990/.

692 Filmul a avut mai multe versiuni ulterioare, alunecând înspre pornografie softcore și apoi hardcore – secvențele porno au fost filmate de la bun-început, dar nu au fost incluse în prima versiune destinată cinematografelor engleze obișnuite (în care, totuși, a fost marcat cu X). A fost cunoscut în diverse țări sub mai multe titluri alternative, ca „I Am (A) Groupie".

regizată de Ron Dorfman și Peter Nevard, ieșită din comun prin surprinderea ultrasensibilă a esenței acestor personalități accentuate puse în relație cu universul rock. Este un documentar *noir. Mais vraiment noir!...*

Aventurile filmice din Psychedelia erau de multe ori la fel de spectaculoase precum universul flamboiant care i-a dat consistența. În acest caz, echipa de filmare petrece nu mai puțin de nouă luni în turneu alături de staruri ale muzicii rock având ca subiect pe fetele din jurul acestora – 18 nume de celebrissime groupies figurând pe generic (inclusiv unul masculin). Se va filma în cele mai cunoscute dintre sălile de concerte rock ale vremii pe care le avea SUA: Fillmore East din New York, Fillmore West din San Francisco, Whisky A-Go-Go din Los Angeles, Kinetic Playground din Chicago, Grande Ballroom din Detroit, Boston Tea Party din Boston și altele. Avem secvențe din concertele unora ca Ten Years After sau Joe Cocker And The Grease Band – ambii recent catapultați în „stratosferă" odată cu „Woodstock". Sau Moody Blues, oferind electric Graalul Psychedeliei din Albion. Și alții. Pentru producătorul Robert Weiner, acesta va rămâne singurul titlu din carieră[693]. Ron Dorfman este autorul principal – coregizor, operator și editor. Din păcate pentru el și pentru noi deopotrivă, deși prin acest debut regizoral demonstrează un real talent de autor de film documentar, va opta pentru universul paralel al filmelor porno (ca regizor, producător și operator). Peter Nevard, al doilea regizor creditat, va rămâne, la rândul său, cu acest unic titlu în carieră (va mai fi în 1979 operatorul rockumentarului „The Kids Are Allright", despre formația The Who, și cam atât).

[693] A mai fost casting director la trei filme din epocă, printre care celebrul „Filiera franceză" din 1971, cu Gene Hackman.

Probabil că apetitul pentru glam al adolescentelor groupie le face să fie idealele interlocutoare ale unei atare aventuri filmice. Desfăcându-şi cu voluptate toate petalele, se arată camerei în cele mai infinitezimale detalii ale proceselor lor mentale, decelează cu un real spirit dialectic nativ (chiar dacă naiv) destinul marginal acceptat de fiecare din ele în parte, îşi etalează discursul fluent (chiar dacă neinstruit) întru apărarea valorilor futile prin care îşi edifică fanatico-isteric Panteonul lor mai mult sau mai puţin de mucava, se lasă filmate candid în cele mai intime ipostaze, neevitând nuditatea frontală şi scene cu nelipsitul sex (bănuim că multe secvenţe hardcore „devorate" de regizori nu au putut intra în montajul „Groupies" din raţiuni de distribuire a peliculei în cinematografe). Ron Dorfman expune pe simeză o colecţie impresionantă de entităţi energetice infantile, dar pregnante, fie abulice – sub imperiul drogului pe care îl servesc nestingherite, la vedere; fie cu minţile limpezi – şi atunci, avem în faţă adevărate pantere dezlănţuite exotic întru apărarea prăzii. Care „pradă", aici se identifică cu modul lor de viaţă, acel absurd inimitabil şi cât se poate de „acid". Principalul atú al cineastului sunt încadraturile sale, în planuri foarte strânse, neconvenţionale, neacademice precum subiectul – ceva bine intuit între prim-plan şi gros-plan. Amorse şi plonjeuri la fel de teribiliste precum tinerele cele atât de speciale pentru care au fost imaginate cadrele (estetic bine stăpânite) completează discursul filmic echilibrat, ritmat fluent, dar fără un punct culminant şi fără surprize pe traseu. Plutim cu acest film într-un cvasi-morbid constant, egal sieşi. O „neputincioasă epavă a unui tren despre excesele Anilor 70" (*„this film is an un-put-downable train wreck of 1970s excess"* – un comentator pe IMDb care semnează Grotesque). Cu menţiunea că anul 1970 a fost, de fapt, ultimul al Deceniului 7 al Secolului

XX și avem reflectate mai degrabă mentalități din *Late Sixties* decât din Early Seventies. Valoarea certă a operei filmice rezidă în vigoarea secvențelor ca atare, luate individual ca structuri narative, din care unele sunt cu adevărat antologice.

Printre figurile „de marcă" ale universului groupie se numără faimoasa Cynthia Plaster Caster (o respectabilă *„recovering* groupie" – cum singură se recomandă pe site-ul ei personal[694]). Debordând de energie în secvențele dedicate ei, în care de-a dreptul „propovăduiește", personajul nu dezvăluie nimic din timiditatea excesivă a copilăriei pe care și-a învins-o în Mid Sixties prin valorile Youth Revolution, în special sexul liber și „rock'n'roll", dar și consumul de droguri. Miss Cynthia (cele mai multe dintre groupies se recomandau cu câte un „Miss" în față) a avut o idee trăsnită care i-a asigurat o celebritate fulgerătoare: să facă mulaje după penisurile erecte ale starurilor de muzică rock cu care și-a încrucișat cărările vieții, considerate opere de artă și tratate ca atare. Primul din colecția ei a fost Jimi Hendrix, după care au urmat și alții. Ni se etalează în insalubra cameră de hotel două dintre „creațiile" ei recente (mulaje după un penis lung și subțire și, după, un altul gros și scurt, nu ni se comunică ale cui), arată materialele pe care le poartă cu sine și cu ajutorul cărora își completează „din mers" colecția. Așa a ajuns să fie cunoscută ca Cynthia „Plaster-Caster" (= „turnător în ipsos"). Protectorul și mentorul ei a fost Frank Zappa, cel care a adus-o la Los Angeles de la Chicago, orașul natal. În 2001 s-a făcut despre viața ei filmul documentar „Plaster Caster" (regia: Jessica Everleth).

O secvență stând sub semnul unui morbid tragic, dar creativ, este aceea care îl are ca protagonist pe un homosexual din San Francisco rătăcit printre groupies undeva împrejurul starurilor,

[694] Site dezactivat, probabil după moartea ei din 21 aprilie 2022.

un tânăr de origine asiatică aflat sub imperiul drogului consumat, la limita conștientului, ridiculizat de cei din jur, abuzat, apoi bătut pur și simplu până la sânge și desfigurat de unul dintre rockeri – fără ca el însuși să poată să înțeleagă prea bine ce i se întâmplă, totul într-o lumină insuficientă generatoare a unui clar-obscur otrăvitor, diabolic. Este așa, ca o descindere în infern, ca un reflector care iluminează pentru o clipă într-o noapte rece cu ploaie măruntă o groapă plină cu dejecții. Comentariu pe IMDb referitor la acest moment din film: „o felie cât se poate de dezgustătoare a existenței umane"[695]. Rătăcitul cineast Ron Dorfman excelează polivalent în limbajul *direct cinema* – regizor, operator, editor și nu putem decât să-l compătimim pentru ratarea ridicolă a carierei sale.

Momentul în care fetele sunt surprinse cel mai în largul lor, vesele și ghidușe, stol de nimfe puse pe șotii, este expoziția din Galeria de Artă Erotică a lui Bob Rosinek din New York, ce ne face să nu uităm ideea fundamentală de groupie: a face în primul rând sex de orice fel și cu orice preț, indiferent cât de promiscuu, cu cei mai celebri dintre rockeri și cu nimeni altcineva: „Dacă nu ești din grup, ești NIMENI!". Abia după sex, pe planurile doi-trei, urmează toate celelalte raporturi: amiciție, mămoșenie, public relations, administrare etc. Aflăm că sunt preferați categoric cei cu accent britanic.

Acid rockul a fost acela care le-a zămislit efectiv pe groupies în accepțiunea lor de azi, dincolo de istericele primitive tip Sinatra ori Presley (adeseori contrafăcute – s-a aflat că acelea luau ades bani pentru istericalele lor în fața camerelor), contopind fumul de cannabis, solourile interminabile de chitară și excitația sexuală

[695] Cinefil care semnează penfever – „Up there with the G.G. Allin documentary for the title of ‚most disturbing slice of human existence'". G.G. Alin a fost un interpret american de punk rock.

intensă, totul întru o derizorie, dar insolită dialectică proprie – asta pare a fi ideea filmului lui Dorfman, care alătură în premieră absolută pentru filmul documentar superstaruri și fetele lor „de grup", entități una la lumina zilei și alta obscurizată de noapte ce coexistă aici pentru prima oară în același spațiu cinematic hipnotic, ireal, ca de pe altă lume. Rockerul de top Alvin Lee[696] face „cu accent britanic" un soi de filosofie a psihedelicului tolănit într-un pat soios între două fete care așteaptă în tăcere și concentrate ca la un sacerdoțiu ca respectivul să-și ducă ideea până la capăt pentru a putea începe „congresul": „Suntem pentru rockeri ceea ce a fost Maria Magdalena pentru Iisus!", va conchide una dintre ele. (Pe generic: Alvin Lee And Company.)

Nu în ultimul rând (și, în mod evident, nicidecum întâmplător), „Groupies" ne oferă, ca o restituire, câteva dintre cele mai bune momente de acid rock filmate vreodată prin templele pulsatorii din Psychedelia, cu formații și soliști ultracunoscuți ca Ten Years After, Spooky Tooth, Joe Cocker (toți britanici) ori alte trupe mai puțin celebre dar la fel de „vânoase", cum ar fi Dry Creek Band și soliști azi mai puțin amintiți, dar pe-atunci cât se poate de apreciați, ca Terry Reid. Calitatea modestă a prizei de sunet nu diminuează valoarea de document a secvențelor de concert.

## 10.7 „Rainbow Bridge"

Era Psihedelică aduce cu sine o frământare spirituală pusă sub semnul activ al lui „a face", mai exact a face apostolat, a propovădui crezul cel nou, a deschide mințile înțelenite ale majorității obtuze și obediente – încasată ca victimă sigură a Establishment-ului

[696] De la Ten Years After, propulsat peste noapte la statutul de superstar după secvența sa incredibilă de improvizație din „Woodstock".

ostil ființei umane în esența sa subtilă. Spectrul era incredibil de larg – de la un hippie cvasi-alfabetizat care făcea autostopul pe drumuri de țară, pe lângă localități nici măcar puse pe harta regiunii, mergând cu un sac în spate nu contează unde, până la tineri mânuitori de mare finanță atinși la rândul lor de „flagelul" noii „ideologii"[697] – cum se exprimau cei din tabăra adversă. Astfel, întâlnim o sumă de producători-aventurieri care inițiază companii de producție de toate orientările culturale (publicații, edituri, case de discuri, case de film, chiar cluburi etc.) dedicate lui *Age of Aquarius*, cheltuindu-și energia și finanțele disponibile pentru proiecte „apostolice". Contracultura hippie a fost considerată *The Age of Aquarius* („Aquarius" = Vărsător ca semn zodiacal) întrucât, după calcule astrologice (destul de aproximative și acelea), Terra intra în această anume perioadă în acei Ani '60, despre care se spunea că va dura peste 2.000 de ani. Este și titlul unui celebru cântec din muzicalul „Hair". Inițial, Festivalul zis de la Woodstock s-a vrut dublat de o acțiune (eșuată) numită *An Aquarian Exposition*. O atare aventură „aquariană" a fost și casa de filme Antahkarana, sucombată după un singur proiect ieșit la public, în regia lui Chuck Wein. Filmul său „Rainbow Bridge" își va avea premiera la Aquarius Theatre din Hollywood, în 1971. Aceasta va fi ultima filmare americană cu Jimi Hendrix, găsit mort în hotelul Samarkand din Londra șapte săptămâni mai târziu. Producătorul executiv al filmului a fost managerul său personal, Michael Jeffery și imixtiunea acestuia a fost, de altfel, motivul pentru care a apărut superstarul într-un concert free în Hawaii, în sprijinul unei mișcări tip New Age.

Chuck Wein a rămas o „piesă de insectar" a Anilor Șaizeci și cam atât, deceniile ulterioare necurgând în favoarea sa pe măsură

---

697 Ca, de pildă, organizatorii Festivalului zis de la Woodstock (vezi 7.4).

ce Psychedelia devenea o amintire din ce în ce mai îndepărtată, împingându-l progresiv înspre umbră și uitare. Absolvent de literatură la Harvard și posesor al unui discurs sclipitor, pe deasupra (zice-se) o apariție masculină „ravisantă", Wein intră în cercul de avangardă al lui Andy Warhol, devenind un obișnuit al grupului The Silver Factory[698]. El este cel care a descoperit-o pe Edie Sedgwick, a devenit managerul ei personal și a introdus-o, în ianuarie '65, în celebrissimul grup Andy Warhol Superstars – pentru a deveni figura centrală și a fi rapid proclamată de obsedatul de celebritate Warhol „Queen Of The Factory". Wein a colaborat la mai multe filme turnate acolo ca regizor și scenarist, fără a fi însă creditat. (În filmul „Factory Girl" din 2008, în regia lui Geroge Hickenlooper, personajul Chuck Wein a fost interpretat de actorul Jimmy Fallon, Andy Warhol de Guy Pearce, iar Edie Sedgwick de Sienna Miller.) După tentativa de asasinat asupra lui Warhol din 1969 (vezi filmul artistic independent biografic „I Shot Andy Warhol" din 1996, regia Mary Harron, în care radicala Valerie Solanas este interpretată de Lili Taylor și Andy Warhol de Jared Harris) părăsește Fabrica ajunsă în impas și începe o serie de călătorii inițiatice în Extremul Orient, pe cont propriu, orientându-se către lumea ocultă, producând ocazional evenimente artistice stranii, excentrice, cu tentă fantastică, bineînțeles sub spectru psihedelic, ce aveau loc de regulă în cluburi de noapte cu specific ezoteric dar și în spații deschise considerate sacre. Poreclit The Wizard, anul 1970 îl află în Arhipelagul Hawaii, afiliat unui grupuscul autointitulat Rainbow Bridge, având de bună seamă și un propriu *Occult Meditation Center*. Convinge producătorii să pompeze bani într-un așa-zis documentar despre sectă, se pune la cale și un concert *free* Jimi Hendrix pentru a atrage spectatori – și așa se naște „Rainbow

[698] Vezi 9.3.

Bridge", filmat pe 16 mm, cu premiera în 1971 într-o primă versiune de 125 minute, care va fi redusă la 74 minute pentru distribuirea în cinematografe. Peste câțiva ani, Wein lansează versiunea primară ca director's cut – singura la dispoziție azi. IMDb, Allmovie și Wikipedia indică toate greșit 1972. Pe genericul versiunii director's cut scrie 1971. (Actualizare: Wikipedia și-a corectat eroarea.)

Încă de la început, autorul simte nevoia unui *manifesto* în care își explică intențiile într-un discurs bombastic (unic în felul său) lung de nu mai puțin de patru minute și desfășurat auditiv pe titlul filmului ținut în stop-cadru, discurs căruia, dacă stai să-i dai crezare, poți crede că toate grijile planetei, gata!, s-au risipit. Spicuiri din început:

> „Filmul pe care sunteți pe cale să-l vedeți nu a fost făcut după un scenariu, nici după imaginație (*fiction*), ci e o imagine vie a asprului, dar uneori frumosului adevăr despre ceea ce ziua de mâine poate aduce omenirii. Este un răspuns la «Șocul viitorului» al lui Alvin Toffler. A fost făcut din sânge, sudoare și lacrimi (*blood, sweat and tears*[699]), trinitatea care ajută la propagarea unui alt război, într-un alt timp. (...) Știți că extratereștii au stabilit deja rute permanente în SUA și că autorii acestui film – care sunt energizați împreună cu ei – sunt în contact cu ei după bunul lor plac?"

Și tot așa, cale de peste patru minute, în timp ce ne zgâim pe ecran la textul scris cu „litere hippie".

Personajul central este Pat Hartley, o tânără de culoare din zona periferică a Fabricii lui Andy Warhol (a participat la câteva din celebrele *screen tests* de acolo și e personaj în „Ciao, Manhattan"[700]) care descinde în Hawaii pentru a fi impregnată,

---

[699] Expresie faimoasă a lui Churchill și, de asemenea, numele unei importante formații americane de jazz rock.

[700] Film de avangardă cu premiera în 1972 având-o ca protagonistă pe Edie Sedgwick jucându-se practic pe sine însuși, regia John Palmer și David Wiseman. Au participat mai multe Warhol Superstars. Pe genericul de final e anunțată moartea actriței principale, survenită înainte de premiera oficială.

chipurile!, cu „filosofia" Rainbow Bridge și a experimenta „deșteptarea" spirituală în experimentele colective „puse la bătaie" de respectivii. Este înconjurată, la propriu și la figurat, de membrii comunității, care se reped să-și exprime crezul în interminabile discuții în care cu toții evoluează fals, plictisind, învârtindu-se la nesfârșit în jurul cozii și baleind după catalog toate poncifele erei: mistică, astrologie, droguri, amor liber, meditație, vegetarianism, nudism etc. etc. Explică, desigur, ce-i cu ei pe-acolo – accederea „de la eul inferior la eul superior", ce altceva?... Sunt, evident, puși să joace anumite scene „regizate" (împotriva sforăitoarei declarații „din potou" a realizatorilor) și se fac cu toții de râs, neavând nici în clin nici în mânecă cu actoria și iritând spectatorul prin amatorism. S-ar părea că senzația de îngălare se instalează și ia totul în stăpânire, dar avem surpriza să constatăm, mai către final, faptul că, în câteva momente, aceiași tineri discută aprins și cât se poate de natural despre toate cele ale lor, devenind brusc interesanți – sunt autenticele momente de film documentar ale regizorului-de-două-titluri Chuck Wein (a mai regizat în 1965 „My Hustler" produs de Andy Warhol), sunt momente „nefăcute", surprinse direct cinema cu camera prezentă, dar ignorată. Dacă asta ar fi fost cheia regizorală de la bun început, filmul ar fi fost o izbândă. Singurul în largul său de la capul la coada evoluției verbale (și de-a dreptul adorabil ca prezență!) este Jimi Hendrix, sosit acolo pentru concertul său *free,* dar provocat și la o discuție despre lume și viață cu Pat Hartley și Chuck Wein – document important pentru filmografia antumă foarte redusă a superstarului dată de statutul său de membru al funestului Club 27. Obiectivul dezvăluie nimic altceva decât un artist autentic, solar, tonic, frumos, inteligent, modest – dându-ne

numai motive de regret pentru moartea nedreaptă care-i bătea deja la uşă.

Totul se încheie cu concertul intim şi plăcut ţinut în context exotic pe Insula Maui, în mijlocul unei frumoase pajişti de călărie, în faţa celor câteva sute de hippies care au putut fi momiţi prin arhipelag de organizatori cu apariţia gratuită a lui Jimi. Publicul spectator era aici ideal pentru el – în mod cu totul surpinzător, Jimi suferea de trac scenic („*stage fright*") şi suporta greu un auditoriu exagerat de mare. Vântul puternic a compromis, din păcate, priza de sunet pentru voce (un burete imens şi hidos este înfăşurat grosolan în jurul microfonului), ceea ce a coborât valoarea albumului audio editat ulterior.

Regizorul proteic se lasă purtat pe aripile creaţiei şi inventează secvenţe suprarealiste de tip nuca în perete, cum ar fi aceea în care un lider Rainbow Bridge ţine de pe veranda unei splendide vile în stil colonial un discurs tematic în faţa unei mici mulţimi adunate ordonat într-o piaţetă, iar de la o fereastră vecină apare Jimi Hendrix cu o puşcă şi-l lichidează. Filmul lui Wein rămâne, peste ani, ca un ambiţios şi bizar hibrid ratat aproape în totalitate, curios până la urmă ca formulă, care se cere suportat doar pentru concertul din final al starului. Care concert, ne apare ca un soi de apendice de vreo 17 minute, conţinând doar fragmente (ciozvârte?) mai degrabă frustrante din piesele acolo interpretate.

De-a lungul anilor, au apărut mai multe versiuni diferite ca lungime ale acestui film unicat. În 2020 a ieşit un soi de *making of* intitulat „Music, Money, Madness... Jimi Hendrix in Maui", regizat de John McDermott[701], în care fragmentele de concert sunt, de data aceasta, generoase. Ambele filme au fost dublate

[701] Ca regizor, mai ieşise în 2015 cu „Jimi Hendrix Electric Church" – un rockumentar de gradul trei despre concertul de la Atlanta Pop Festival din 1970. Cel de gradul 1 încă nu a fost difuzat.

în anul lasării de câte un cd audio. Albumul din 1971 se numea tot „Rainbow Bridge" – un *fake* lansat sub umbrela concertului din Hawaii (conținând doar piese înregistrate anterior, de fapt o compilație). Cel din 2020 – „Live in Maui" conține însă toate piesele interpretate de Jimi pe 30 iulie 1970, alături de Mitch Mitchell la tobe și Billy Cox la bas[702].

## 10.8 „Sing Sing Thanksgiving"

Sing Sing este poate cea mai celebră închisoare activă din SUA, fiind administrată de statul New York și inclusă în categoria penitenciarelor de maximă siguranță. Thanksgiving este Sărbătoarea Recunoștinței, un fel de Ziua Recoltei ancestrală cu conotații religioase ținută din vremuri imemoriale în universul germanic și cel anglo-saxon[703]. În SUA, ziua fixată pentru această sărbătoare națională este a patra zi de joi a lunii noiembrie și în această anume zi din anul 1972 a avut loc la Sing Sing spectacolul muzical (și nu numai) filmat de David Hoffman – azi, peste timp, privit ca unul dintre „greii" documentarului american. Cele mai sonore nume ale concertului de folk rock ținut atunci în acel loc au fost Joan Baez și B.B. King, alături de care apar corul soul The Voices of East Harlem, actorul de *stand-up-comedy* Jimmy Walker, dar și sora lui Joan Baez, frumoasa Mimi Fariña. Ideea de a-i aduce pe starurile zilei să susțină concerte prin închisori nu era una nouă, Johnny Cash cântase în 1969 la Saint Quentin[704] (concertul lui de acolo a fost filmat de Granada Television și a

---

[702] Aceeași formulă zisă The Jimi Hendrix Experience ca și la concertul din Berkeley – vezi 8.10. De fapt, Mitchell fusese baterist la Jimi Hendrix Experience și Cox basist la Band Of Gypsys.

[703] La sașii transilvani se cheamă *Erntedankfest* și se ține în octombrie.

[704] Penitenciar din California în care Johnny Cash a concertat pe 24 februarie 1969.

rămas ca primul de gen ajuns în fața telespectatorilor), iar cu un an înainte, la Folsom Prison[705] (concert editat pe un LP[706]). Documentarul-hibrid al lui David Hoffman despre concertul de la Sing Sing din noiembrie 1972, un Hoffman desprins aici în realizator principal ce semnează coproducător, coregizor, operator și coeditor, scenariul fiind asumat de un oarecare T. C. Garcia (acesta este singurul titlu pus în dreptul numelui său) se va numi „Sing Sing Thanksgiving" și va rămâne până azi un unicat în istoria filmului. Va ieși la public abia în aprilie 1974 – ceea ce îl împinge, practic, în microcosmul rockumentarelor de gradul 2. Odată cu editarea pe dvd, va fi cunoscut și sub titlul alternativ (mai puțin inspirit) „B.B. King And Joan Baez In Concert At Sing Sing Prison 1972". Co-regizor a fost creditat Harry Willand, la rândul său un cineast cu o operă nu lipsită de însemnătate.

Încă din 1971, David Hoffman și colaboratorii săi demaraseră în Sing Sing un atelier de film pentru deținuți, un soi de cineclub. Lansând chiar ei ideea concertului, cineaștii își exprimă dorința de a realiza un rockumentar care să le păstreze cineclubul în memoria colectivă – demers agreat finalmente (după îndelungi ezitări) de conducerea celebrului penitenciar de maximă siguranță. Dar Hoffman & Co. aveau și un gând ascuns: documentarul lor urma să fie de asemenea primul direct cinema despre viața de zi cu zi a deținuților dintr-o închisoare americană – asta, sub umbrela concertului folk rock. (A mai existat în acest sens o tentativă, dar cam vagă, în 1969 marca Granada TV, aparținând genului country: sus-menționatul „Johnny Cash In Saint Quentin", 60 minute, produs și regizat de Michael Darlow.) Astfel, în urma intenției de a înșela vigilența decidenților (care

[705] Alt penitenciar din California, în care Johhny Cash a concertat pe 13 ianuarie 1968.

[706] „At Folsom Prison", primul album live al solistului, lansat de Columbia Records în mai 1968 și primul vinil al unui concert dintr-un penitenciar.

nu au permis niciodată producții despe detenția propriu-zisă), filmul are doi vectori cardinali în loc de unul singur. Dar, dacă partea de concert reușește să creeze conflict dramatic prin relația (tensionată) dintre personajele de pe scenă și cele din sală „prinse" în acel spațiu atât de special, cea despre universul deținuților (și al câtorva dintre gardieni) rămâne, până la urmă, mult prea săracă.

„Anul trecut, ne-am dus la închisoarea Sing Sing, aflată aproape de casa noastră din Ossinig, [statul] New York, să-i învățăm cinematografie pe deținuți. Simțeam că trebuie să facem ceva să ajutăm.

Am aflat că nu era deloc ușor. Nu am putut face rost de echipamentul adecvat. Ne-am lovit de neliniștea administrației și de suspiciunea deținuților.

Doisprezece deținuți au stat cu noi de-a lungul unui an dificil și, din când, în când periculos. Am sugerat un Concert de Ziua Recunoștinței, organizat și filmat de noi și condus din interior de deținuți. Dintre numeroșii performeri pe care i-am contactat, cei mai mulți au spus nu. Joan Baez, B. B. King, The Voices of East Harlem și Jimmy Walker au spus da.

Până cu două zile înaintea concertului, nu eram siguri dacă directorul închisorii îl va aproba și dacă deținuții vor participa.

Cele ce urmează sunt ceea ce s-a întâmplat."

Semnat: David Hoffman și Harry Willand.

Un *roll* cu textul de mai sus curge lent pe ecran în timpul genericului de început, cineaștii dorind să stabilească astfel, încă din pornire, premisele actului lor filmic, atins dacă nu de unicitate (exista precedentul Johnny Cash), măcar de insolit. Și cei doi se străduie din răsputeri să speculeze „la max" acest insolit al demersului lor filmic alergând însă după doi iepuri, cum arătam mai sus.

O împlinire certă o constituie surprinderea atmosferei tensionate (uneori, la extrem) din sala umplută până la refuz cu deținuții ale căror prim-planuri constituie țintă predilectă. Prin cadrele abil montate, încasăm în plin acel butoi cu pulbere gata să

explodeze. Dacă tinerele de culoare din grupul soul The Voices of East Harlem nu păreau intimidate în fața unei mulțimi de bărbați violenți, vicioși și întărâtați (probabil paideuma lor le imunizase), Joan Baez și Mimi Fariña nu se simt deloc în largul lor acolo, prim-planurile solistelor mai dinspre final fiind certe expresii ale îngrijorării. Două au fost momentele de concert în care audiența a izbucnit în urale: cântecul „Viva mi patria Bolivia" interpretat de cele două surori folkiste (o considerabilă minoritate hispanică este ușor de recunoscut printre *inmates*) și un altul al lui B.B. King, rhythm'n'blues-ul cu accente comice „I Think You're Cheatin' On Me, Baby" (punct forte al concertelor sale) – într-adevăr, majoritatea covârșitoare a publicului erau negri și hispanici. În contrast cu îngrijorarea tensionată a surorilor, King pare la Sing Sing ca peștele în apă, glumind într-una cu deținuții: „Ăștia sunt instrumentiștii mei, pe unii dintre ei îi cunoașteți, hă-hă!..."

Introspecția în mentalul câtorva deținuți intervievați de cineaști (și, totodată, membri ai *staff*-ului organizatoric al concertului) este un alt deziderat al producției. Se nasc astfel secvențe valoroase (din păcate, prea puține), adevărate eseuri asupra condiției omului lipsit de libertate. Deținuților li se dăruiește chiar și un moment al lor în spectacol, în care câțiva dintre ei se urcă pe scenă și joacă un bun moment de teatru-gherilă propriu Anilor Șaizeci (din păcate, montat eliptic), tributar atât satirei sociale corozive, cât și condiției lor de atunci. În alt moment, un deținut negru recită la microfon un interesant poem proto-rap, trimițându-ne către originile acestui gen care va expolda în muzica pop în Anii 80 (sclavii negri aduși din Africa de Vest își relatau cronicile lor în acest anume mod de a rosti silabele). În interludii, deținuții sunt surprinși glumind și hârjonindu-se, în felul lor caracteristic – cel al unor oameni care trăiesc dur în spatele

gratiilor. Sondarea prin subteranele umane din Sing Sing lasă o senzație de prea puțin tocmai prin valoarea momentelor respective pe care le încasăm ca insuficiente. Senzația de „psihedelic" este, peste tot, una acută.

Conceput în cel mai pur spirit direct cinema, filmul surprinde spectatorul în partea sa de început prin frustețea cadrelor *off stage* în care aparatul de filmat siluiește cu succes intimitatea artiștilor protagoniști, pătrunzând nestingherită (și chiar impertinentă) în camerele lor de hotel, surprinzându-le trezirea și toaleta de dimineață, apoi drumul în autocar înspre Sing-Sing, în care se insinuează deja anxietatea – datul până la urmă fundamental al acestui documentar hibrid, parte film de concert, parte descriptor succint al vieții întemnițaților. Rămâne, până la urmă, un hibrid totuși interesant, o reușită parțială conținând momente de vârf, o operă „maniheistă" întinsă între bine și rău ca mijloace regizorale, un cvasi-rocku-folkumentar care reușește să incite. Însă, totul pe jumătate. Vorbim despre doar unul dintre iepuri, și acela prins cu dificultate.

# 11. SPIRITUL ITINERANT

## 11.1 „Carry It On"

Nu de puține ori, în istoria rockumentarelor și folkumentarelor din Psychedelia, apare câte un nume azi uitat care și-a legat viața de o operă filmică singulară, cu desăvârșire unică în cariera sa individuală, pe care și-a dorit-o a fi reflexie fidelă a erei de tumult și erupție prin care trecea acela, ca om și cineast de ocazie (uneori, trecea incendiar). O filă de jurnal viu pe care s-o lase posterității, pătruns de importanța și unicitatea evenimentelor pe care avea ocazia și bucuria de a le trăi. Avem de-a face, în aceste cazuri, în special cu opera unor amatori entuziaști care au reușit să strângă bani nici-ei-nu-știu-prea-bine-cum pentru o producție ce friza filmul profesionist, dar care, lipsită de rigorile artei, rămâne ades un simplu discurs de amator departe de exigențe, născut sub semnul neglijabilului. Cu atât mai plăcută este surpriza să descoperi un titlu pe nedrept uitat precum „Carry It On", zic uitat în pofida faimei planetare a protagonistei Joan Baez, vizionabil încă din 1970 – unica operă filmică a trei asemenea entuziaști. A fost unul dintre cele mai frumoase documentare ale decadei ce tocmai se stingea – un folkumentar. Regia este semnată de James Coyne și Christopher G. Knight, imaginea de

James Coyne, Christopher G. Knight și Robert Jones, montajul de Robert Jones și Christopher G. Knight. Doar în dreptul ultimului, mai apare un al doilea titlu de film, în Anii '80. Informațiile despre cei trei lipsesc aproape cu desăvârșire. Limba engleză a inventat un termen special pentru destinele unei creații precum a lor: *underrated.*

Totul a început în octombrie 1967, în orașul-port Oakland din California. Fenomenul The Summer of Love își consumare tristul crepuscul în învecinatul San Francisco, indicând încă de pe atunci (cu claritate, pentru ochiul obiectiv) eșecul iminent al subculturii hippie și al idealurilor *flower power.* Din baza navală Oakland plecau cei mai mulți soldați către Vietnam și, într-o bună zi, vreo șaptezeci de femei îi blochează porțile de acces, în semn de protest pentru încorporările tot mai numeroase dispuse de administrația Lyndon B. Johnson (standardele recrutării fuseseră mult coborâte, datorită foamei de soldați generate de marile pierderi umane din Indochina), făcându-i pe protestatari să strige de-a lungul și de-a latul Statelor Unite cuvintele rămase celebre: *„Hey, hey, L.B.J / How many kids did you kill today?"*. Poliția le saltă degrabă cu dubele pe zgomotoasele femei care descind cu toatele în faimoasa Santa Rita Jail, iar printre ele se numărau Joan Baez și mama ei (tot Joan pe nume, zisă „Big Joan", născută la Edinburgh, fiică a unui preot anglican scoțian cu ascendențe nobiliare în Caledonia). În timpul scurtei detenții, tânăra Joan îl întâlnește pe David Harris, neostoit activist și militant închis și el temporar pentru același gen de proteste. Deși deținuți în aripi diferite ale clădirii, cei doi reușesc cumva să se apropie unul de altul. După eliberare, solista-superstar își însoțește iubitul în comunitatea *anti-war* din Stanford (sediul celebrei universități californiene) în care acesta viețuia pe atunci. Se vor căsători pe

26 mai 1968 la New York (în larga atenție a presei), după care se stabilesc în altă comunitate hippie californiană. Fericirea lor de cuplu durează până în 16 iulie 1969, când Harris este arestat pentru refuzul încorporării. Joan era deja gravidă în cinci luni, când e despărțită brutal de soțul ei. Decide să pornească într-un turneu de protest prin SUA. Cărările acestuia o vor purta inclusiv la Woodstock (unde a concertat „cu burta la gură" în noaptea de 15 spre 16 august, în primele ore ale noii zile). Filmul documentar „Carry It On" al celor trei cineaști ignorați este povestea acestui turneu. Și, nu numai.

Secvența de început e filmată direct cinema în acea fatidică zi de 16 iulie 1969 (în care agenții FBI îl ridică pe Harris și-l duc la închisoare în timp ce acesta cuvânta harismatic doar câtorva inși adunați în fața reședinței sale) și, încă din acest punct de origine, ne este clar că suntem în fața unui demers cinematografic de o gracilitate ieșită din comun dar și de o vigoare remarcabilă (de ce să n-o spunem: nebănuită). Valorile întregii opere ne apar cu claritate din primele minute: în primul rând, atmosfera stranie și fascinantă creată de cineaști (atât de caracteristică acelei ere) ținută sub control *da capo al fine* în discursul lor filmic alb-negru în priză directă; apoi, admirabil controlata relație dintre personaje („predicatorii" și ceilalți – care nu ezită să „intre în horă" și ei); o gentilețe rarissimă a folosirii prim-planului dublată de o subtilitate sigură a transfocărilor ce parcă introspectează numeroasele personaje răsărite de peste tot (și tot timpul altele); camera mobilă stăpânită impecabil (lungul travelling de pe umăr din secvența primă e absolut remarcabil); fericita intuiție a alternanței secvențelor tumultoase cu altele de tranchilitate. Pe scurt: un perfect echilibru al compoziției luată în ansamblul ei. Vom recunoaște că cele înșirate în fraza precedentă țin mai degrabă

de opera unui maestru al genului decât de cea a unor amatori al căror film uitat mai e azi și greu de găsit (în mod curios, repet!, în pofida notorietății personajului central).

Deși totul începe cu David Harris ca protagonist (care mai apare prin montaj și după arestarea din debut, căci nu avem de-a face aici cu o structură narativ-continuă), totul gravitează mai apoi în jurul Madonei Desculțe[707], regina necontestată a muzicii folk a tuturor timpurilor – mai bine zis, în jurul stării ei de spirit din acel anume moment al vieții ei. Stressul indus femeii-soție-gravidă-vedetă de măsurile Establishment-ului e surprins atent și e frumos transpus în limbaj cinematografic. Asta, poate, în mod special prin cultul pentru detaliul semnificativ – o altă caracteristică a peliculei. Avem de-a face aici pentru prima dată în istoria filmului documentar (!) cu un superstar surprins nu atât în momentele sale de glorie apoteotică din fața publicului idolatru (nu lipsesc nici acelea), cât mai ales în totala intimitate a singurătății sale impuse, acelea în care își poartă crucea cu stoicism. Joan Baez e filmată în priză directă de-a dreptul obsesiv (uneori auzim zgomotul motorului aparatului care uneori era insonorizat, alteori nu – așa, ca la D.A. Pennebaker), în cele mai neconvenționale momente – fie în casa ei îmbrăcată în halat ori trebăluind prin bucătărie, fie chinuindu-se să doarmă (în starea fizică și psihică în care era) pe scaunele incomode ale autocarelor ori avioanelor care o transportau de la o locație la alta; fie încercând zadarnic să se relaxeze în natură. Permanent, în jurul ei se derulează imaginile fugare ale drumurilor fără de fârșit, subliniindu-se ideea de periplu. Încasăm o ființă fragilă, obosită, hăituită care pare că tânjește după un moment de respiro chircită

[707] Poreclă dată lui Joan Baez la începuturile carierei sale, generată de faptul că obișnuia să urce desculță pe scenele de concert, unde cânta (și) cântece religioase. Vezi 7.1, 7.6.

pe vreun fotoliu dintr-o sală de tranzit. Ori, care poate aşteaptă să se trezească dintr-un vis urât şi epuizant doar ca să vadă razele de soare intrând vesele pe fereastra dimineţii şi să răsufle uşurată că nu s-a întâmplat nimic, că totul a fost un vis rău şi apăsător. Dar în „Carry It On", visul greoi şi cenuşiu pare că nu se va termina niciodată. Senzaţia care persistă în final e aceea a candorii fără margini cu care ne-a fost înfăţişat un superstar în cele mai umane ipostaze ale sale, plasat parcă în centrul unui univers distopic. Iar ultimul cadru-secenţă al filmului, neobişnuit de lung, având-o desigur pe Baez ca subiect, rămâne unul din cele mai bune şi bine găsite puncte finale ale filmului documentar (să zicem, totuşi, al acelor ani).

Spiritul protestatar este suflul vital al operei, „impulsul primar aristotelic" ce a pus totul în mişcare aici şi care mână talazurile sfârşitului acelui deceniu de tumult şi încordare. Neosotitul corifeu David Harris e filmat insistent acolo unde înţelegem cu toţii că îi este locul şi de unde pare să fi fost extras abuziv de agenţii Stăpânirii Întunericului: în mijlocul oamenilor, străduindu-se printr-un soi de dialectică solară şi suverană să-i convingă să reziste pacific Establishment-ului încasat ca forţă eminamente opresivă, să nu abandoneze ideea de a face o lume într-adevăr mai bună. Şi se pare că reuşeşte, căci morbul pune încet-încet stăpânire pe ascultătorii care-i devin prozeliţi (şi care se dovedesc o sursă nesecată de inspiraţie vizuală pentru cineaşti). Memorabilă rămâne şi secvenţa în care Joan Baez, invitată în timpul turneului la emisiunea tv de largă audienţă „The Joey Bishop Show" (talk-show găzduit de canalul ABC între 1967-1969), îşi domină categoric amfitrionul obedient, perfect „aliniat" şi ultraservil, reducându-l pur şi simplu la tăcere prin replici dure dar şi inteligente în timpul discuţiei lor despre Războiul din

Vietnam, spre deliciul asistenței din platou (și, cu siguranță, al telespectatorilor).

Dincolo de ideea de road movie, răzbate valența de folkumentar a producției. Joan Baez este filmată interpretând treisprezece cântece, inclusiv la Woodstock, acum în inedite filmări alb-negru făcute în paralel de echipa acestui anume proiect, cu valoare aparte (și din alte unghiuri). Cântecul ales pentru titlu a fost compus de o figură de legendă urbană din Greenwich Village din Early Sixties pe nume Gil Turner (1933-1974) – compozitor și interpret, activist politic, actor shakespearian, editor de reviste, maestru de ceremonii al unor cluburi faimoase. A fost, pe lângă toare acestea, și pastor baptist dar și un exponent al fenomenului American Folk Revival[708]: „*Gil Turner qualified as a 20th century Renaissance person. He authored the Civil Rights anthem «Carry It On » and was the first to record Bob Dylan's «Blowin' in the Wind» and «Don't Think Twice»*"[709]. E greu de spus cine are de fapt prima înregistare cu „Blowin' In The Wind" – la finele lui 1963 existau deja 27 de versiuni (inclusiv instrumentale și străine), cântecul s-a răspândit exploziv. Se pare că Turner l-ar fi interpretat chiar în seara zilei în care Bob Dylan l-a finalizat, 16 aprilie 1962, la clubul Gerde's Folk City din Greenwich Village[710]. Turner va fi și efectiv primul care va lansa piesa pe disc, împreună cu un grup rămas obscur, The New World Singers.

Revenind, „Carry It On" devenise deja un imn al generației protestatare (compus inițial pentru Civil Rights Movement) iar Joan Baez, alegându-l ca moment de forță al turneului ei pentru David, i-a dat poate cea mai frumoasă interpretare dintre toate.

---

[708] Vezi 3.1.

[709] Din biografia sa pe Allmusic (https://www.allmusic.com/artist/gil-turner-mn0000662016#biography).

[710] Vezi și 5.3.

Mesajul documentarului e clar: muzica folk e arma protestului generației rebele, de care opresorii trebuie să se teamă; mai ales, atunci când e interpretată dumnezeiește.

Înainte ca David să fie întemnițat, Joan a lansat pentru el în 1969 LP-ul „David's Album" (pe copertă e un portret minimal în peniță pe care ea i l-a făcut soțului ei (desenează și pictează foarte bine) iar în timpul detenției lui și după a compus câteva dintre cele mai frumoase cântece proprii, ca „A Song For David", „Prison Trilogy (Billy Rose)" sau „Fifteen Months" (apropo de cele 15 luni de întemnițare). Folkumentarul „Carry It On" iese la public pe 26 august 1970. Albumul „Carry It On", practic coloana sonoră a filmului, a fost lansat pe disc de vinil în 1971. Pe coperta inițială a LP-ului e o fotografie alb-negru cu cei doi în plan mediu, într-o pădure, îmbrățișați, David sărutând-o gingaș pe frunte pe o Joan extrem de fericită – așa cum nu o vedem nicio singură clipă în film. Această imagine a fost folosită și pentru coperta dvd-ului oficial al folkumentarului de gradul unu. Pentru reeditarea albumului pe cd audio însă, peste ani, producătorii au renunțat, din nefericire, la fotografia solară și cât se poate de sugestivă (atât pentru epoca aceea de legende urbane schimbându-se în sarabandă cât și pentru acel anume cuplu charismatic), fiind înlocuită cu o ultra-banală imagine a divei. Vedem, amintirea Psychedeliei se estompează cu fiece deceniu care trece.

Epilog: În decembrie 1969, Joan Baez l-a născut pe Gabriel, fructul mariajului ei cu David Harris. Acesta a ieșit din închisoare după 15 luni de detenție (fiind inițial condamnat la trei ani), dar relația sa cu Joan nu s-a mai putut reface, divorțul amiabil survenind în 1973. Cei doi au rămas însă prieteni pe viață, iar Joan nu s-a mai recăsătorit niciodată. Gabriel e toboșar și

concertează ades cu mama sa. (Cum a fost, de pildă, la Sala Palatului din București, pe 11 iulie 2004.)

## 11.2 „Medicine Ball Caravan (We Have Come For Your Doughters)"

În timpul celui de-Al Doilea Război Mondial, în anturajul starului Edith Piaf putea fi întâlnit un tânăr muzician cu dublă cetățenie franco-elvețiană, François Reichenbach, care-i scrisese divei câteva cântece. Venit pe lume în capitala Franței în sânul unei familii foarte înstărite, făcuse studii de muzică la Geneva, se întreținea din vânzări de tablouri în America din fabuloasa colecție de artă contemporană a familiei (era nepotul pictorului Jean Guérin și al faimosului colecționar Jacques Guérin, bunic matern). Ajuns cineast Nouvelle Vague, despre Reichenbach prestigioasa revistă *Cahiers de Cinema* va scrie că „s-a născut cu un aparat de filmat în ochi"[711]. Viața și opera sa vor oscila permanent între două perechi de poli: una geografică – Franța și Statele Unite (către care se îndreaptă în Anii '50); cealaltă, spirituală – muzica și filmul, cărora le dedică energiile sale creatoare. Din *Mid-Fifties* începe să facă film documentar iar primele sale patru scurt-metraje vor decela alternativ obsesiile sale legate de metopolele care i-au marcat decisiv existența: Paris și New York. Primul lung-metraj (la care colaborase cu Chris Marker) îi va ieși la public în 1960 și va atrage atenția asupra sa – documentarul satiric „L'Amérique insolite": *„J'ai voulu prendre le citoyen américain depuis sa naissance jusqu'à sa mort et le suivre dans*

[711] http://www.lussasdoc.org/film-visages_de_paris-1,21407.html, http://www.autourdu1ermai.fr/bdf_fiche-real-252.html.

*toutes les circonstances cocasses, burlesques, insolites de sa vie...*"[712]. Deceniul care începea furtunos va fi și cel mai prolific, generând o filmografie ce amalgamează scurt- și lungmetraje documentare și artistice, într-un creuzet de proiecție transatlantică. Interesat de formele contraculturii, face în 1963 scurtmetrajul de numai 11 minute „À la mémoire du rock", cu staruri fraceze și statunitense (Johnny Halliday, Les Chaussettes Noires, Eddy Mitchell, Vince Taylor). În 1969 atinge apogeul carierei cu un documentar de 89 minute filmat pe 16 mm: „L'Amour de la vie – Artur Rubinstein", semnat alături de Gerard Patris, pentru care cei doi obțin anul următor Premiul Oscar. Astfel încât debutul cel puțin formal al deceniului următor îl găsește pe Reichenbach pe creasta valului, în atenția marilor case producătoare, atins de Sindromul Woodstock, sub stăpânirea căruia convinge Warner Bros. să producă un lung-metraj destinat marilor săli de proiecție născut de contracultura hippie în formula ce va fi curând consacrată de Abbie Hoffman: *Woodstock Nation.*

Îl va avea alături pe post de coproducător (de pe poziția unui „guru" hippie de-acum cam bătrâior) pe legendarul disk jockey din San Francisco Tom „Big Daddy" Donahue– un pionier dizident al rockului ce revoluționase media în 1967 prin articolul său de un caustic extrem publicat în revista *Rolling Stone* „AM Radio Is Dead and Its Rotting Corpse Is Stinking Up the Airwaves", articol care schimbase (citește: răsturnase) totul în politica editorială a undelor, instituționalizând ceea ce, până la el, doar posturile radio pirat o făcuseră deja: glisarea emisiunilor muzicale convenționale spre rock autentic, în detrimentul unor genuri depășite

[712] https://www.festival-cannes.com/fr/festival/films/lamerique-insolite; site-ul Festivalului de Film de la Cannes. (Actualizare: „Il semble que vous soyez perdue".) Text preluat de https://www.on-tenk.com/fr/documentaires/societe/l-amerique-insolite.

dar încă pe gustul celor în vârstă și cu putere de decizie. Pe numele său real Thomas Coman, era foarte probabil descendent al unor emigranți români, născut în 1928 în localitatea South Bend, statul Indiana (va muri în 1975 de infarct). Donahue și Reichenbach îmbrățișaseră ideea lui Christian Haren, actor, fotomodel și activist din California, homosexual declarant (va fi diagnosticat cu SIDA în 1985, va muri în 1996), care imaginase o debordantă caravană flower power cu sute de freaks practicând amorul liber, consumând droguri și ascultând muzică rock în timp ce călătoresc de-a lungul SUA în autobuze psihedelice tip Furthur al lui Merry Pranksters, flancate de motociclete Harley Davisdon modificate à la „Easy Rider" (care-și avusese fulminanta premieră în precedentul an 1969). Donahue „recrutează" 154 de hippies de ambele sexe și orientări sexuale (numele tuturor pot fi citite pe genericul de final) ce vor întreprinde călătoria de la San Francisco spre Washington prin America lui 1970, trecând și prin câteva state din Sud (așadar, oarecum pe urmele lui Magic Bus Trip[713]), pentru a se bucura împreună de spiritul comunitar, pentru a interacționa cu oamenii „normali" de-a lungul voiajului ce se dorea negreșit unul inițiatic (cum altfel?) și pentru a răspândi subcultura rock în locuri alese de la început, în care staruri mai mari ori mai mici urmau să susțină concerte gratuite la care să fie invitați, cu zâmbetul pe buze, cei din preajmă. Pe afișul original aparținând imageriei hippie stă scris: *„154 children drop in on the folks"* [714]. Warner Bros. a cheltuit aproape 1 milion de dolari cu finanțarea turneului.

---

[713] Vezi 1.5.

[714] https://rickouellettereelandrock.com/2013/03/03/the-strange-forgotten-saga-of-the-medicine-ball-caravan/comment-page-1/, https://m.imdb.com/title/tt0067414/?ref_=fn_al_tt_1.

Principalele puncte ale traseului Medicine Ball Caravan (căci așa va fi denumit) apar înșirate pe genericul de început. Dublate de câteva altele, anunțate de Tom Donahue într-o emisiune radio inserată (doar sonor) în prima secvență. Printre participanți: membrii comunității Hog Farm, cu Wavy Gravy cap de afiș. Și, desigur, echipa de filmare a lui Reichenbach, alcătuită din cincisprezece persoane (plus doi contabili de la WB, conform pliantelor publicitare lansate de studiouri, menționate în cronica filmului apărută în *The New York Times*). Filmul ca atare a fost nimic altceva decât o aventură temerară, seducătoare, dar totodată una hazardantă și pe care studiourile-colos au privit-o cu reticență de la bun început (pe bună dreptate, așa cum se va dovedi la final). Inițial, purta titlul de lucru „Cruising For Burgers"; apoi, „We Come For Your Daughters" – cu adresă directă către *squares* și cunoscuta panică acestora în fața amorului liber, text scris cu litere *flower power* pe frontul unuia dinte autobuze (care a și rămas ca subtitlu consacrat și trecut pe generic); finalmente, „Medicine Ball Caravan". Ideea de „minge medicinală" e, probabil, avansată ca un rapel la sănătate, fizică și mentală. A fost poreclit în eră, cam forțat, „*Woodstock On Wheels*"[715] – dar vedem din asta cum totul gravita în jurul ideii de Woodstock.

După ce respinge un prim montaj al lui Reichenbach, conceput împreună cu Gerard Patris (vechiul colaborator, a creat în special documentare despre pictori și muzicieni celebri ai epocii sale[716]), Warner Bros. îl va aduce pe Martin Scorsese pentru o a doua versiune, considerată „mai de public"[717].

---

[715] https://ultimateclassicrock.com/medicine-ball-caravan/.

[716] Vezi filmografia sa pe Wikipedia – articolul în limba franceză. IMDb îl creditează neglijent cu doar două titluri.

[717] Warner Bros preluase și distribuise „Woodstock", impunându-l pe Martin Scorsese în post-producție ca supervizor al montajului ediției primare.

Creditat *post factum* de varii site-uri ca producător asociat, co-editor ori supervizor al postproducției, Scorsese – al cărui nume, totuși, nu apare pe acest generic – debutase deja ca regizor de lungmetraj și semnase recent „Street Scenes", un documentar al frământărilor tip Vietnam War ale contraculturii americane filmat la Washington și New York. Decizia producătorului principal a deposedat publicul de viziunea originală a lui Reichenbach asupra Americii – teritoriu care îl obseda deja de câteva decenii. Dacă e bine sau nu, nu putem ști, dar e demn de menționat că, finalmente, francezii (care apar și ei în video, conform „cutumei" cinéma-vérité[718]) vor ieși în evidență doar printr-o cultură străină eteroclită, părând a pluti grațios deasupa problemelor. Întrebările atinse de stereotipie ale lui Reichenbach adresate participaților la caravană de genul „de ce ți-ai lăsat părul lung?" ori „de ce ai venit în această călătorie?", care nu-și află nici pe departe răspunsuri coerente ori interesante, par a fi fost osentativ inserate de Scorsese pentru a sublinia statutul de corp străin al francezului cu costum impecabil și cravată care îi mână pe *freaks* prin America grație voinței unei corporații, cu alura unui obedient diriginte de clasă ce-și duce copiii năstrușnici într-o excursie școlară. Devine de-a dreptul chinuitoare secvența în care Reichenbach îl încolțește la propriu cu întrebări despre lume și viață pe un hippie care conducea unul dintre autobuzele psihedelice – un tânăr extrem de slab, încununat de o claie de păr creț încâlcit, un bâlbâit, un nevropat abulic în mod evident răvășit de consumul excesiv de droguri. Acesta bâiguie cvasi-răspunsuri greu inteligibile, dorind mai degrabă să fie lăsat în pace, până când, probabil în disperare de cauză, îi iese pe gură sub formă de butadă o nestemată a Erei Psihedelice: „*If we know*

[718] Vezi 6.2.2.

*for sure where we're going, then we don't know where we are. Soon as we know where we are, for sure then we don't know where we're going".*

Ecranul compus cu care ne obișnuise „Woodstock" este și aici vectorul montajului momentelor muzicale, cu un plus de inovare în folosirea imaginii „caşetate"[719] – probabil aportul Scorsese, ce găsise ocazie să aplice odată în plus Metoda Scorsese-Schoonmaker. Cu certitudine, respinsa versiune inițială stătuse sub semnul cinema-vérité și nu avusese ecran compus – nu putem decât regreta dispariția totală a acesteia.

Ideea de road movie s-a încercat a fi subliniată, chiar forțată, dar efectul nu e unul impresionant, lipsind cadrele și secvețele memorabile. Avem de-a face aici cu versiunea „cultă", recompusă a voiajului-model filmat ultra-amatorial în 1964 de Merry Pranksters – și putem bănui că Reichenbach ar fi vizionat filmările orchestrate atunci de Ken Kesey, întrucât voiajul însuși era o calchiere a primului, cel legendar, unul de proiecție globală și făuritor de eră. Cei trei operatori aduși din Franța (vechi colaboratori ai lui Reichebach: Serge Halsdorf, Christian Odasso și Jean-Michel Surel) cad frecvent în capcana calofiliei, fiind *vraiment* artiști atunci când filmează un cadru strâns cu aparatul pus pe trepied, dar sunt cu totul lipsiți de suflul trans-continental direct cinema al artizanilor imaginii care îi filmau fluid pe cei din *Woodstock Nation* – un dat *sine qua non* în Psychedelia. Concluzia pare limpede: Nouvelle Vague nu poate interacționa cu direct cinema datorită unor fundamente culturale diferite, dacă nu de-a dreptul antagonice (cele semnalate de Drew în 1963[720]), căci francezii angajați de Warner Bros. să filmeze

---

[719] O expresie cvasi-argotică din televiziune.

[720] Vezi 2.6.

„Medicine Ball Caravan" aparțin tocmai universului burghez contestat de contracultura hippie. Asta, în pofida apetenței lor declarate în creațiile filmice precedente pentru arta plastică de avangardă – ceea ce se dovedește insuficient. Concluzie: avangarda primei jumătăți de Secol XX din pictură nu poate explica revoluția socială adusă de Youth Revolution în Anii Șaizeci, chiar dacă unele impulsuri originare, de substrat sensibil, sunt identice ca imbold psihologic primar. Scenele de consum de drog și cele de sex liber (inclusv între homosexuali bărboși, rotofei și chelioși, trecuți binișor de prima tinerețe – „calcuri" la propriu după Allen Ginsberg), ori cele de nuditate totală ostentativă proprie generației, le bănuim sufocate de cenzură și rămase ca simple idei a căror exprimare a fost doar începută, nu și finalizată. (Operatorii se căznesc evident să nu „prindă" mult -hulitul păr pubian în cadru, ceea ce nu prea le „iese" întotdeauna.) Tribulațiile cotidiene ale participanților la caravană girează în jurul unui cotidian nespectaculos dar abundent filmat, cu toate că de la asemenea întreprindere se aștepta nimic altceva decât partea de spectaculos a cotidianului erei (admirabil surprins în „Monterey Pop" și „Woodstock" în versiunea sa primară).

Partea de rockumentar a lui „Medicine Ball Caravan" stă și ea sub semnul eșecului. Concertele rock susținute pe traseu, impresariate cu intrare liberă pentru doritori, spre surpriza noastră nu au un impact semnificativ, audiența fiind restrânsă, iar filmările din elicopter care le frizau pe cele din „Woodstock" etc. rămân doar o palidă umbră a primelor. Îi putem vedea în suită, în secvențe modeste (francezii, pur și simplu, nu se pricep să filmeze rock!) mai întâi pe B.B. King, pe care îl salvează valoarea bluesului său „acid". Apoi, un oarecare Doug Kershow, practicând un rar și interesant idiom de country psihedelic la vioara sa

electrică. Un noptatec Alice Cooper interpretând piesa sa de rezistență „Black Juju", în care etalează recuzita concertelor sale glam rock cu care deja își obișnuise publicul (penele dintr-o pernă aruncate împrejur, ceasul cu lanț cu care încearcă să hipnotizeze audiența, fumul artificial etc.[721]). Un caricatural folkist scheletic „aproape" de culoare (de fapt un „latino" dar, din cum e filmat, pare un mulatru) înveșmântat într-un costum alb flamboiant – Sal Valentino, un soi de idol voodoo tip Baron Samedi. O trupă azi uitată (dar „valabilă") din Psychedelia – Stoneground[722], legată de Tom Donahue. Plus alte câteva hituri folosite ca ilustrație (The Youngbloods, Delaney And Bonnie). Cu totul nelalocul său în acest context apare la început clipul pe muzică de Mozart, pe care Reichenbach concepe grandioasa plecare a caravanei din San Francisco – pur și simplu, omul nostru nu este dispus să se lase scos din ale sale ci profită de faptul că un oarecare de pe stradă, intervievat despre ce fel de muzică ascultă, răspunde, după o pauză cam tâmpă: „Mozart!". Ceea ce-i să ocazia francofonului să reitereze nedoritul efect de nucă în perete.

Meritul filmului constă în galeria de figuri caracteristice extrem de pitorești, „în tuşe groase" (cum probabil s-ar exprima unul precum Reichenbach), care se derulează în contextul iscoditor de road movie și cu care interacționează caravangiii noștri. La o răspântie a câteva șosele prăfoase îl întâlnim pe tragicul King Paul Of The World – un tânăr beatnik tuns à la Anii Cincizeci și aproape fără haine pe dânsul, așteptând în cârje să fie luat de cineva în vehicul și dus nu contează unde (îi obligă, pur și simplu, pe francezii care-l interpelaseră să-i rostească

---

[721] Vezi și 8.9.

[722] Impresariată de Tom Donahue, sub egida diviziei muzicale Warner Bros. Înființată în 1968 în California, și-a lansat albumul de debut chiar în anul caravanei – 1971. Sal Valentino a fost unul dintre soliștii lor vocali și producător.

numele în franceză și nu se lasă până când aceia n-o fac). Undeva în *Mid-West*, stăm copios de vorbă cu un blajin cowboy bătrân, „folcloric", mega-mustăcios și părând ostenit de viață, care îi încasează pe hippies ca pe niște cowboys, deoarece este vorba tot despre „rebeli", nu-i așa? La una dintre locațiile de concert apar câteva tinere epave umane mutilate și duhnitoare, învelite în zdrențe respingătoare, membri ai comuntății de declasați pe nume STP Family, alcătuită în principal din victime ale Războiului din Vietnam (unii chiar ex-Beretele Verzi), adeseori numiți „*The Filthyest people alive*"[723]. Inițialele numelui „sectei" veneau de la „Serenity, Tranquility, Peace"; originari din Greenwich Village, au ajuns să hălăduiască masiv prin împrejurimile orșului Boulder, Colorado, pe unde ajunsese caravana. Se mișcau mult. Am crede că aparițiile acestea grotești, care relevă un monstruos final al subculturii hippie, ar fi să fie „făcute", dacă n-am ști că, de fapt, chiar n-au fost. În finalul dramatic își face apariția și la fel de dramaticul David Peel, muzician rock lansat de curând de John Lennon, împreună cu trupa sa Lower East Side, călătorind cu câțiva prieteni într-un automobil dărăpănat cu care făceau lobby pentru John Sinclair, cel azvârlit în închisoare în statul Michigan pentru două jointuri de marijuana[724]. Misterialul și inițiaticul Americii din Late Psychedelia *își* face până la urmă loc „cu coatele" în filmul lui Reichenbach, venind parcă în completarea capodoperei de cult „Vanishing Point" din același an 1971[725]: avem două radiografii ale Americii psihedelice post-Woodstock.

Finalul neașteptat răstoarnă totul, arătând cu o dureroasă claritate faptul că subcultura *flower power* își epuizase discursul încă

---

[723] http://www.vice.com/read/the-filthiest-people-alive-367-v17n3.

[724] Vezi 8.11.

[725] „Vanishing Point" în regia lui Richard C. Sarafian a avut premiera pe 13 martie, „Medicine Ball Caravan" pe 25 august.

din debutul noului deceniu, că flacăra ei vioaie se consumase repede. Ajunsă în statul Ohio, caravana se îndreaptă spre Yellow Springs, unde fiinţa un tradiţional bastion al mişcării studenţeşti din SUA – Antioch College. Dar, în locul unei fraternităţi pacifice şi al schimbului de saluturi „*Peace, brother!*", spiritele se încing la extrem atunci când studeţii anarhişti tributari New Left încep să „tragă din toate poziţiile" în grupul deja desuet de hippies, care descinsese în sânul lor cu zâmbetul pe buze, cu sexul liber în cap şi cu dozele de LSD atent dosite prin locuri nebănuite. Anii Şaptezeci aduseseră cu sine forma acută a Noii Stângi: extremismul, cu toate încarnările sale hidoase care vor însângera deceniul. Cum puteţi să nu faceţi nimic altceva decât sex atunci când în jurul vostru e atâta nedreptate socială? Cum adică „pace", atunci când trebuie făcută revoluţia cu arma în mână? Şi ce-i cu ăia de la Warner Bros., voi ne filmaţi pe noi ca ăia se umple de bani? Oamenii caravanei nu sunt lăsaţi câtuşi de puţin să vorbească, invectivele curg înspre ei din toate părţile într-o secvenţă îngălată în care operatorii sunt depăşiţi de evenimente (francezii, pur şi simplu, nu ştiu să filmeze reportaj!). O mărunţică studentă fanatică violent-isterică şi, cu siguranţă, adeptă a profesoarei feministe extremiste Mary Daly de la Boston College (ale cărei propovăduieli de cvasi-guru fata le scuipă în feţele „caravangiilor") face de-a dreptul o criză soră cu nebunia dezlănţuită atunci când le vede pe femeile caravanei gătind pentru bărbaţi: „O să vă stăpânim noi pe voi în curând, nemernicilor!" Mary Daly este considerată „filosof şi teolog", a fost lesbiană fervентă, propovăduitoare a unui extremism radical feminist care milita pentru întoarcerea la matriarhat şi subordonarea bărbaţilor femeilor conducătoare. Boston College, unde „teologul" Daly a predat timp de 33 de ani, era o şcoală iezuită (!) – şi iată-i învăţăturile

explodând în filmul lui Reichebach! Pe scurt, paşnicii hippies porniți în căutarea fericirii edenice sunt negreşit încasați ca „elemente antisociale" de studențimea radicală „progresistă", ca oameni care există degeaba, oameni care se fac că fac: „Nu poți să te joci de-a revoluția, ori o trăiești, ori ieşi naibi afară! Omule, aşa nu e o joacă!", le spune implacabil un militant negru îndoctrinat până-n străfunduri, probabil adept Black Panther Party şi al excrescențelor acestuia. Astfel încât, după ce navigase liniştit prin apele călduțe ale unui *Mid-West* conservator populat cu *squares* şi *rednecks* binevoitori (cel puțin, în secvențele rămase în montajul final), caravana sucombase ideologic lamentabil încă de la primele salve de artilerie ale studențimii New Left de pe Coasta de Est:

> „Problemele reale ale caravanei nu au venit din America de Mijloc, care, judecând după dovezile de pe ecran, a fost prietenoasă pe față, ci de la tinerimea de orientare stângistă, care, în pofida unui oarecare camuflaj, au văzut Warner Bros. şi au mirosit un şobolan (*smelled a rat*)"[726].

Cuvintele lui John Lennon din acelaşi 1971 „*flower power didn't work*" sunt ideal exprimate de opera neîmplinită a lui François Reichenbach, care îşi linge rănile înaintea genericului de final inserând un text al lui Federigo Fellini despre subiectul declarat al filmului său, subcultura hippie:

> „Nu pare important în acest moment să te întrebi dacă alegerea lor, modul lor de viață este o alternativă validă a lumii pe care ei au respins-o. A fi în stare să te pierzi în acel cazan în care toate cele fierb şi în care vechile mituri şi utopiile zilei de ieri se topesc împreună – în asta există ceva ca de sacrificiu".

---

[726] Din cronica filmului semnată de Roger Greenspun, apărută în nr. *New York Times* din 26 aug. 1971 – https://www.nytimes.com/1971/08/26/archives/medicine-ball-caravan-bowsfreewheeling-bus-is-followed-across-us.html.

„Adevărul nu cere un martor rece, ci ceea ce eu numesc un martor îndrăgostit", va spune Reichenbach despre filmul său, citat de John Grissim, Jr. – autor despre care știm că a publicat o carte despre caravană: „*We have come for your daughters: what went down on Medicine Ball Caravan*" [sic!, titlul scris cu litere mici]. Pare a fi singura carte scrisă de acest Grissim. (Editura Morrow, NYC, data apariției: 1 ianuarie 1972.)

Epilog: Nu toți hippies au sucombat la începutul noului deceniu. Cei de la The Hog Farm, grupați în jurul lui Wavy Gravy, au trecut implacabili și prin „Medicine Ball Caravan" cu finalul său dramatic cu tot (știm că ei se ocupaseră în special de decorurile concertelor, dar rămân prea puțin prezenți în ecuația filmică propusă de Reichenbach), rămânând credincioși idealurilor proprii în pofida timpului parșiv ce se străduia să-i azvârle prea repede afară de pe scenă. Au continuat caravana dincolo de ocean, iar după un concert în Anglia, de lângă Canterbury (la Bishopsbourne), cu Pink Floyd și Faces, și-au încasat salariile de la Warner Bros. – câte 100 $ de căciulă. Bani cu care au apucat-o pe faimosul The Hippie Trail, străbătând Europa și Asia, ajungând în India, unde au jucat într-un film Bollywood intitulat „Haré Rama Haré Krishna" (care se căznea să tragă un semnal de alarmă asupra consumului excesiv de droguri la tineret). Apoi, au hotărât să plece de-adevăratelea în Nepal, acolo unde fusese situată bună parte din acțiunea filmului lor artistic. Odată ajunși la Kathmandu, regele Nepalului, Mahendra, i-a invitat să-i viziteze palatul său din Pockara, ca pe cei mai de seamă dintre oaspeți. Sunt considerați cea mai longevivă comunitate hippie, existând din Mid Sixties până azi. Un documentar de scurtmetraj despre ei, filmat în 1967-'68 cu premiera în 1970 (regizat

de David Lebrun), a fost restaurat digital și repus în circulație în 2019 cu titlul „The Hog Farm Movie".

## 11.3 „Festival Express"

Anul 1970 a fost, în mod paradoxal, cel mai prolific pentru evenimentul rock, cu toate că a fost și cel mai tragic totodată. Efectul Monterey îmboldea promotorii și organizatorii de tot felul, iar Sindromul Woodstock punea în mișcare mase de tineri entuziaști spre locațiile alese, peste tot în SUA ori aiurea. Sute de (mega)festivaluri ori (mega)concerte au fost demarate și multe au eșuat în urma îndârjitei rezistențe a locuitorilor pașnici, oripilați în fața spectrului iminentei calamități a microcosmului lor patriarhal – era opusul imboldului primar de „a face", era Efectul Anti-Monterey, adică „filosofia" lui „a nu face", care răspundea cu o forță egală și de sens contrar. Iar ca muzică, totul se schimbă odată cu puntea deceniilor, acid rockul trecuse de apogeu, forme alternative deja se insinuaseră și își făceau simțită prezența tot mai mult în detrimentul muzicii pur psihedelice care pierdea constant teren: în SUA – jazz rock fusion, funk și hard rock; în UK – prog rock și art rock; în RFG – krautrock. Toate mai păstrau încă la începutul noii decade infuzii de psych rock (rock psihedelic), dar sloganul Anilor Șaizeci *„Peace!"* începea să facă loc celui propriu Anilor Șaptezeci: *„Party!"* Era glam se pregătea deja să calce pe covorul roșu. A fost și anul în care încep să se năruie idoli: se destramă The Beatles, moare Jimi Hendrix, moare Janis Joplin.

Dar, în vara lui '70, încă „dracul nu părea chiar atât de negru", în special pentru tripleta de promotori Eaton-Walker Associates (Thor și George Eaton și Ken Walker[727]), care conving un

[727] Despre Walker, vezi și 8.9.

important partener canadian cu nume lung (Industrial and Trade Shows of Canada – ITS – division of MacLean-Hunter Publishing Company) să cofinanțeze o premieră mondială în muzica rock și în muzica lumii – un festival itinerant de-a lungul Canadei cu un tren special ținut în permanență la dispoziția starurilor participante și care să transporte aparatura de concert. De ce să-i înghesuim pe toți prin avioane incomode care tot pierd într-una bagaje (inclusiv echipamente de scenă) – și-au zis promotorii, când putem să-i transportăm dintr-un loc într-altul într-un tren al lor și numai al lor, un veritabil tren rock? Astfel: cvasilegenda Janis Joplin, împreună cu noua ei trupă Full Tilt Boogie Band, a treia și ultima (Janis va deveni pe de-a-ntregul legendă la trei luni după ce va coborî din tren); apoi Grateful Dead – trupa-fetiș din Haight-Asbury; tot de-acolo Flying Burrito Bros; The Band (deja ultrapopularii însoțitori ai lui Bob Dylan, dar valoroși prin ei înșiși); New Riders Of The Purple Sage (încă sub imperiul San Francisco Sound, vor glisa către country rock în decada următoare); Delaney & Bonnie and Friends (care cooptaseră deja alături de ei diverși rockeri faimoși[728];) Buddy Guy Blues Band (aducând sound-ul Chicago blues); Sha-Na-Na (se lansaseră exploziv la Woodstock în anul precedent cu ajutorul lui Jimi Hendrix, prietenul lor); Mountain (nou-veniții hard rock din Long Island) – și alții, vor purcede într-una dintre cele mai frenetice aventuri ale vieții lor, atinse până azi de unicitate – un tren exclusiv al muzicii rock, în care s-a cântat într-una, s-au topit hectolitri de alcool, s-au consumat tot felul de droguri. Și s-a practicat, desigur, amorul liber – cum altfel?... Totul, în afară de somn – în cele 14 vagoane se dormea 1-2 ore pe noapte, între concerte și jam sessions spontane fără sfârșit (informații din

[728] Printre care Eric Clapton, după Cream. Nu apare aici.

interviurile rockumentarului). Trenul avea două locomotive, un vagon-restaurant, două vagoane-salon, cinci vagoane-dormitor pentru muzicieni, un vagon pentru bagaje, un altul pentru *roadies* și două vagoane-platformă pentru echipamentul de scenă. Tot ce putea fi mai bun în materie de servicii s-a pus la dispoziția artiștilor. Iar când rezerva de băuturi spirtoase s-a volatilizat în timpul turneului, promotorul Ken Walker a forțat trenul să facă o oprire neanunțată în prima gară de pe traseu, într-un orășel adormit și uitat de lume, unde cu toții au coborât și au cumpărat **toată** rezerva de băutură a singurei prăvălii a locului (inclusiv sticlele care alcătuiau designul vitrinei modestului *general store*), cărând-o în tren în ambalajele de carton în vrac – așa cum ne arată una din secvențele rockumentarului „Festival Express", un întârziat document al incredibilei și absolut unicei aventuri. Totul trebuia să înceapă la Montreal, în splendenta metropolă a Canadei Franceze, să continue cu Toronto, Winnipeg și Calgary și să ia sfârșit la Vancouver, în valurile Pacificului – un traseu de câteva mii de mile devorate într-o săptămână. Se estimau câte 50.000 de bilete vândute în fiecare dintre locații, în care, alături de cei din tren, urmau să descindă și ale staruri aduse cu avionul chiar din Anglia, pentru ca în deschidere să cânte formații și folkiști din Canada. Spectacolele erau preconizate să înceapă după prânz și să ia sfârșit noaptea târziu. Părea o afacere bine organizată și se așteptau profituri imense, căci producătorii puneau la bătaie aproape un milion de dolari.

De regulă, în entuziasmul generat în epocă de un asemenea megaeveniment „intra în cărți" și câte o echipă de filmare, care să imortalizeze totul negreșit. Câteva proiecte au prins viață și au ieșit la public cu succes, altele au sucombat eroic pe traseu, unele au murit chiar în fașă. Pentru regia filmului festivalului itinerant

feroviar canadian (care purta numele inițial „Transcontinental Pop Festival", în film un reporter tv spune în fața camerei „Rock Festival Express Tour", finalmente „Festival Express", care va rămâne titlul consacrat peste ani), producătorii contactează un ex-aventurier originar tot din Canada, un oarecare Frank Cvitanovich, care abandonase pescadoarele tatălui său din portul Vancouver pentru a deveni mai întâi *professional gambler*, apoi mașinist într-un teatru, apoi proiecționist într-un cinema, în fine jucător de fotbal american. Ajunge regizor de filmulețe la Hollywood, înainte de a pleca la Londra prin Anii '50, unde va face carieră în televiziune. Operator a fost o tânără speranță adusă tot din Anglia, Peter Biziou (desigur că la insistențele lui Cvitanovich) – acesta va deveni celebru mai târziu alături „supergreii" Alan Parker, Monty Python și Terry Gilliam. Zecile de ore de material brut vor întârzia să intre la montaj datorită litigiilor cu impresarii unora dintre participanți, apoi, în urma proceselor deschise, proiectul filmului va sucomba de-a dreptul, cândva prin *Mid-Seventies*. Asta venea în completarea dezastrului financiar al turneului propriu-zis, căci spectacolele de la Montreal și Vancouver au fost anulate de oficialități, iar cel din Calgary (viciat de violențele precedentului din Toronto) a avut foarte puțini spectatori. Astfel, din cei circa 900.000 $ investiți, s-au recuperat mai puțin de 600.000 – un vis frumos s-a transformat în coșmar pentru oamenii de afaceri din spatele acțiunii rock (întocmai ca la Woodstock), un curcubeu s-a metamorfozat iarăși în tornadă.

După procesele pierdute, rolele cu materialul brut au rămas în garajul producătorului inițial, Willem Poolman, stivele servind ca porți pentru meciuri de pseudo-hockey improvizate pe asfalt de fiul acestuia, Gavin – sau, cel puțin, asta vrea să credem

o legendă urbană mediatizată online. În scurtă vreme, cu toții au uitat de rolele pe care Poolman le tot muta dintr-un garaj în altul pe măsură ce-și schimba reședința și nu reușea să-i răspundă fiului său atunci când acesta îl întreba „de ce nu ne prefacem că le-am uitat unde-am stat ultima dată?" Dar, prin voia Fortunei, tânărul Gavin ajunge producător de film la rândul său și într-o bună zi, cândva prin Anii '90, se hotărăște să vadă ce-i pe negativele acelea care așteptau tăcut în numeroasele role ale copilăriei sale (însoțite de benzile de sunet). Înlemnește când dă peste un concert inedit și perfect conservat Janis Joplin – care era de mult oale și ulcele și intrase în istorie deja de un sfert de secol. Descoperirea pur și simplu îi ia mințile și, în 1999, decide să demareze finalizarea producției începută de tatăl său. O va face până la urmă în 2003 cu eforturi uriașe, stabilind două recorduri: prima generație de producători ai unui film documentar și cel mai lung interval al producției unui titlu (33 ani). Alături de el va semna producția un coleg de liceu și vechi prieten care participase ades la jocurile de pseudo-hockey pe asfalt ale copilăriei, un oarecare John Trapman. Filmul va fi până la urmă o colaborare internațională dintre Apollo Films din Londra și Peach Tree Films din Amsterdam. De menționat că nu întreg materialul brut a fost păstrat în garajul familiei Poolman, o parte fiind recuperată din depozitele Arhivei Naționale de Film din Canada de către James Cullingham, *story-consultant* al proiectului[729], unde era păstrată în condiții optime, dar complet ignorat. Noul regizor va fi Bob Smeaton, specializat în rockumentare de gradul trei, cu multe titluri la activ din seria tv britanică „Classic Albums" și care debutase cu „The Beatles Anthology" – așadar, un regizor care-și clădise cu succes întreaga carieră pe manipularea materialului

[729] Conform genericului de final.

de arhivă din Psychedelia (are în filmografie trei rockumentare despre Jimi Hendrix, a câştigat două Premii Grammy). Sunetul va fi dat pe mâna veteranului Eddie Kramer, inginer de sunet şi producător care îngrijse toate antumele şi multe postume ale lui Jimi Hendrix ca şi, de-a lungul anilor, albume de Beatles, Rolling Stones, Santana, Led Zeppelin, Traffic, Humble Pie, John Mayall, Derek and The Dominoes, Emerson, Lake And Palmer şi mulţi, foarte mulţi alţii. Frank Cvitanovic va fi aproape uitat – oricum, murise în 1995 (la 68 de ani), iar numele său abia dacă poate fi perceput într-o îngrămădeală cu altele mai mărunte pe la coada roll-ului genericului de final. Marcăm astfel o „bilă neagră" pentru ingratul Smeaton (alături de care mai apare acum ca director de imagine şi Bob Fiore[730] – pentru interviurile cele noi, ce tind să ne trimită în universul rockumentarelor de gradul 3).

Probabil că aburii de alcool şi drog îmbibaseră şi sistemul nervos al cineaştilor din 1970, nu doar al artiştilor şi însoţitorilor de turneu ai acestora, cunoscuţi sub numele de *roadies*, căci filmările sunt simple, ades anemice (secvenţa golirii rezervei de alcool din *drugstore*-ul micii gări e aproape ratată, e mai degrabă relatată verbal), fără cadre notabile din filmare – cu toate că Biziou filmează frumos şi îngrijit o microgalaxie de imagini aglomerate considerate reprezentative. În final, pe DVD, rockumentarul de 90 minute iniţial va avea, împreună cu bonusurile, 145 minute. Dar secvenţele de jam sessions surprinse *fly on the wall* noaptea pe beţie în strâmtele compartimente rămân memorabile prin ele însele, relevând printre altele cea mai umană faţă a lui Janice şi a celor adunaţi pe moment în jurul ei, în acel inubliabil context. Cineaştii din 1970 s-au zbenguit în apele cristaline din Psychedelia

[730] Electrician şi cameraman mai ales, dar care filmase ca al doilea operator „Sing Sing Thanksgiving" din 1974, alături de David Hoffman (vezi 10.8).

în timp ce aceia din 2003 au încercat să pună ordine în lucruri, rezultatul fiind un rockumentar de gradul 2/3 – supraviețuitorii sunt invitați să depene amintiri într-una din ferestrele ecranului compus, în timp ce în cealaltă se derulează implacabil și inflorescent magmaticul eveniment. Prezenta lucrare cercetează în mod declarat doar rockumentare de gradele 1 și 2, „Festival Express" fiind una din cele două excepții – scuzabilă prin aceea că interviurile ulterioare sunt exclusiv ale personajelor direct participante, sunt montate în caseta ecranului compus și fac referire strictă la evenimentele filmate în 1970, fără divagații despre epocă în general. Care ecran compus atenuează senzația de imixtiune, procedeul e folosit altfel decât în „Woodstock", cu mai mari valențe narative (cu excepția secvenței de final din concertul Janis Joplin din Calgary, montată pe Metoda Scorsese-Schoonmaker). Avem în „Festival Express" un duel continuu între claustrul compartimentului de tren ca microcosm germinativ, în care există selenar un grup de artiști lisergici înghesuiți unul într-altul, și uriașele arene de concert populate cu figuri-șablon ale epocii în desfășurare solară (studețime protestând, hippies „levitând", poliție călare șarjând, muzicieni dezlănțuiți în fața publicului, politicieni intruși etc.). Totul, închegat, desigur, de nelipsitele cadre tip *road movie* ale frânturilor de imagini care pot persista *à la long* pe cortex de-a lungul unui periplu feroviar transcontinental psihedelic.

Așteptându-se, fără doar și poate, la un soi de Woodstock itinerant, cu care sperau să dea o mare lovitură (ideea de pornire apărând a fi cu certitudine una generoasă), cineaștii lui 1970 apar descumpăniți în fața incidentelor grave care au minat teribil acțiunea, la care nu se așteptau și pe care nu reușesc să le „gestioneze" artistic, eșuându-și frecvent corabia pe bancuri de nisip în secvențe pe care cei din 2003 nu se pricep nici ei să le închege.

Ca de obicei, tinerii încercau să intre gratis la concerte, găsind suma de 14 $ „revoltătoare", provocând incidente care generau reacția promptă de răspuns a poliției. Refugiul amândurora rămâne proximitatea intimă a cântăreților, alături de care se simt aidoma unui caras regal evoluând elegant à la Figaro And Cleo[731] într-un strâmt acvariu de cristal rotund în care sclipește ultima rază a crepusculului erei.

„A fost ca și cum muntele a venit la Mahomed", declară în interviul târziu promotorul Ken Walker. Într-adevăr, Sindromul Woodstock a fost anihilat aici de organizatori, care, în loc să pună în mișcare mase de tineri către festivalul lor, au ales să-și transporte producția prin diverse locații. „Cineva a spus: Woodstock a fost o amenințare pentru audiență, trenul a fost o amenințare pentru performeri" – sunt cuvintele din film ale jurnalistului muzical David Dalton, participant la turneu, și el unul dintre cei intervievați ulterior. Într-adevăr, muzicienii au fost storși până la ultima picătură – noaptea de modul lor de viață, ziua de concerte și de frământările din jurul acestora. Dar cele două echipe de cineaști (1970 și 2003) insistă mereu pe starea de permanentă beatitudine a acestora, de maximă fericire în plină epuizare. Cu peste trei decenii mai târziu și cu mulți din ei îmbătrâniți înainte de vreme, zâmbetul de satisfacție le ilumina figura doar la aducerea aminte.

„Era ca și cum timpul ar fi fost suspendat. Știți, de regulă un interpret vrea să meargă undeva, să-și facă treaba și să plece acasă. Dar în acea situație, ai fi vrut ca totul să dureze la nesfârșit" (John Till, chitarist în Full Tilt Boogie Band).

„N-am putut să țin pasul cu ei. Petreceau întreaga noapte și eu ziceam: Trebuie să mă duc să mă culc, oameni buni! Dar, de fiecare dată

[731] Scurtmertaj animat Walt Disney din 1943, cu pisoiașul *tuxedo* Figaro și peștișorul Cleo, caras imperial.

când mă băgam în pat, mă gândeam că pierd ceva important şi-mi spuneam: Trebuie să mă întorc! N-aş fi [pierdut nimic]... Nu cred că am stat în pat mai mult de o oră [pe zi]" (Buddy Guy).

„Trenul ăsta, păi nu era pentru dormit. Era pentru multe alte lucruri, dar **nu** pentru dormit. Foarte puţini oameni au dormit în trenul ăsta" (Mickey Hart, toboşar Grateful Dead.)

„Cei mai mulţi dintre noi nu mai băuserăm atât de mult niciodată, era ceva nou. Cu toţii luaserăm LSD, fumaserăm cannabis (*„pot"*) şi alte alea, dar asta era o experienţă nouă pentru mulţi dintre noi. Care a funcţionat de minune!" (Bob Weir, chitarist Grateful Dead).

Astfel încât oprirea inopinată dictată de Ken Walker în orăşelul Saskatoon atunci când li se termină băutura din tren, pălăria pe care şi-o trec din mână în mână şi în care cu toţii adună bani pentru refacerea „proviziilor" (s-au strâns atunci cam 800 $ de la muzicieni şi *roadies*), golirea completă a magazinaşului gării de până şi de ultima sticlă de tărie din vitrină – totul apare ca ceva firesc în „economia" turneului (secvenţă filmată de pe umăr în „regim de lumină" de Peter Biziou). După care, reveniţi la interior, vedem cum băutura ajunge într-un recipient, amestecată împreună cu stupefiante şi este proiectată printr-o pompiţă de plastic (ca acelea folosite la apele minerale) direct în gâtlejurile băieţilor şi fetelor de acolo...

Spicuiri din interviurile post-factum, mai degrabă triste decât luminoase:

„Am făcut tot ce am putut să mă feresc [de excese], dar... Chiar şi aşa, se întâmpla acolo mai mult decât... în acel moment, spun, decât consumul de alcool... Erau şi [substanţe] pshihedelice la mijloc... Nu ştiu de care fel şi în ce cantităţi, dar... acel tren... acel tren se huruia pe şine... şi noi am reuşit decolarea, asta e sigur!" (Bob Weir, chitarist Grateful Dead).

„Cred că ce s-a întâmplat în tren a continuat pe scenă, cu certitudine. Pentru că oamenii au devenit conştienţi de posibilităţi. A fost o experienţă unică, n-am avut alta la fel până atunci, ori de atunci încoace" (Sylvia Tyson, de la grupul folk rock canadian Ian And Sylvia).

„A fost totul mult prea scurt. Dar părea că va dura o veşnicie, când eram acolo. Şi când totul s-a terminat, a fost aşa o tristeţe... Chiar că a fost... A fost... O mare experienţă..." (John Till, chitarist Full Tilt Boogie Band).

„A fost mai bine ca la Woodstock, oricât ar fi fost Woodstock de mare. Iar oamenii care au auzit de Woodstock vor zice: Hei, asta e imposibil! Asta doar pentru că nu ştiau despre acest tren" (Kenny Gradney, basist la Delaney & Bonnie and Friends).

„Ştii, a fost doar... un scurt moment în timp când toţi s-au adunat împreună pentru o ultimă dată spre a celebra acea viziune utopică cu care am pornit cu toţii" (David Dalton, jurnalist rock, co-fondator al revistei *Rolling Stone*).

„A fost cu adevărat minunat... să fii muzician în acel timp. Ştii, oamenii luau muzica în serios. Şi aşteptarea pentru muzică devenea mai mult decât distracţie sau diversitate" (Bob Weir, chitarist Grateful Dead).

„Voi purta cu mine [amintirea] pentru tot restul vieţii, dar nu voi mai avea şansa. Acea şansă de a fi împreună cu Jerry şi Janis din nou. Iar lucruri ca acestea se întâmplă odată în viaţă" (Buddy Guy).

Jerry Garcia a murit de infarct pe 9 august 1995, la 53 de ani, în clinica de reabilitare în care era internat (lupta din greu de mută vreme cu dependenţa de droguri). Janis Joplin a murit de supradoză de heroină pe 4 octombrie 1970, la exact trei luni de la ultimul concert din Festival Express, cel de la Calgary.

Şi, în încheiere, cuvintele exaltatului, dar falimentarului, promotor Ken Walker:

„Cred că lecţia pe care am învăţat-o a fost aceea că am dat publicului prea mult şi că el nu a meritat. Dacă ar fi s-o fac din nou, n-aş mai face-o la scara aceea. Şi mă gândesc s-o fac din nou!"

Nu, Ken nu a mai făcut-o vreodată...

Senzaţia pe care o lasă vizionarea astăzi este aceea de insatisfacţie generată de un lucru neterminat, nedus până la capăt (în pofida generosului material tip „bonus" care însoţeşte DVD-ul). Nu e o problemă de cantitate. Am fi vrut mai multe secvenţe ca

aceea filmată târziu în noapte, în care Rick Danko (basist The Band), mort de beat, improvizează un blues împreună cu Janis și alții, în timp ce împrejur jumătate din cei înghesuiți în compartiment moțăie, doborâți de oboseală. Am fi așteptat mai multe secvențe antologice din concerte (sunt, totuși, câteva). Mai multă coerență direct cinema la secvențele repetate de ciocnire dintre tineri și poliție, care parcă sunt începute, dar niciuna finalizată. Momentele erotice sunt abia-abia schițate – bănuim că acolo a fost ceva mai amplu decât ne-o arată cadrele rămase, din toate punctele de vedere: muzical, social, erotic. „Un magnific eveniment istoric petrecut în istoria rock'n'rol-ului și a muzicii. Și cu toții știau asta" (Eric Andersen, interpret folk).

## 11.4 „There is An Ocean"

Los Angeles, toamna lui 1969, un (neidentificat) studio de înregistrări închiriat de britanicul Mickie Most – unul dintre producătorii de vârf ai momentului în muzica Anilor Șaizeci[732] – pentru copilul teribil al folkului Albionului ajuns, din rațiuni comerciale, peste Atlantic: Donovan[733]. Se lucra la un nou album care urma să aducă un suflu nou în muzica folk-rock: „Open Road"[734]. Producătorul ajunge seara la costisitorul studio doar pentru a-și vedea starul angrenat într-o „sesiune" de consum de droguri în compania unor „camarazi" americani de top: Crosby, Stills And Nash, Mama Cass Elliot (solistă în trupa californiană The Mamas And The Papas) etc. Urcându-i-se sângele în cap, începe să urle

---

[732] Michael Peter Hayes pe numele real (1938-2003). A devenit celebru cu Animals, apoi a continuat cu Herman's Hermits, Jeff Beck Group și alții.

[733] Care semnase în 1966 (cu mare scandal și litigii) un contract cu casa americană Epic Records, mutându-și producțiile în SUA.

[734] Va fi lansat mai târziu, în 1970. Considerat etalon al idiomului celtic rock.

că el e cel care cheltuieşte banii pe chirie, opreşte aşa-zisa sesiune de înregistrări şi-i dă afară pe intruşi. Urmarea: iritat la culme de atare conduită, Donovan pune capăt ultrabeneficei sale relaţii cu producătorul în cauză. În ceea ce-l priveşte, va avea numai de pierdut – acesta este, efectiv, momentul în care începe brusc declinul profesional şi financiar al interpretului, aflat atunci în plină strălucire[735]. Extenuat de atâtea înregistrări, turnee, concerte şi stupefiante, decide să-şi ia o vacanţă. O vacanţă prelungită de tip *tax exile* îi era necesară şi din raţiuni de evitare a impozitelor mari. Cum Grecia îl fascinase încă din 1966, hotărăşte s-o revizziteze, înconjurat de prieteni, insulele greceşti fiind, de altfel, una dintre ţintele predilecte ale tinerilor umblăreţi de atunci – adesea, ca popas pe ceea ce numim azi The Hippie Trail. Astfel, un iaht elegant cu două catarge numit Vagrant începe să bântuie arhipelurile pe la sfârşitul primăverii lui 1970, având la bord pe starul nostru folk înfipt în mijlocul unui mănunchi de ornamentali tineri britanici însoţiţi de doi copii de câţiva anişori şi un bătrân câine (ciobănesc englez, desigur). Cu toţii erau extraşi din lumea artelor, a contraculturii, a muzicii în speţă. Alături de Donovan vor fi cei din noua sa trupă de la albumul „Open Road" – John Candy Carr şi Mike Thompson. Ce nu ni se arată în folkumentarul de gradul doi care va urma a fost că şi-au stabilit baza în Creta, unde repetau şi de unde făceau dese călătorii în insule.

Printre participanţii la croaziere era şi Nigel Lesmoir-Gordon, asupra căruia se cuvine să zăbovim puţin datorită insolitului carierei sale. Ca student al London Film School, Lesmoir-Gordon publică poezii şi proză scurtă în Anglia, SUA şi Franţa şi face turul Regatului Unit cu un spectacol de muzică jazz şi poezie. Obişnuit al Clubului UFO din Londra, se apropie în

[735] Va relua colaborarea cu Mickie Most în 1973, fără urmări notabile însă.

1966 de încă puțin cunoscuții [The] Pink Floyd, lăsându-ne de atunci un film alb-negru de numai 11 minute, tras pe 8 mm color fără sunet, care va deveni peste ani un obiect de cult maxim pentru *aficionados*: „Syd Barret's First Trip". (Experimentul său filmic e alcătuit din două secvențe mute: în prima, Syd Barrett se droghează cu ciuperci halucinogene pe colina Gog și Magog de lângă Cambridge; în a doua, The Pink Floyd semnează contractul lor cu casa EMI.) În 1970, cel al croazierelor prin Marea Egee, lucra deja cu mult succes ca editor în industria publicitară. Curând, va fi angajat de BBC, tot ca editor. În deceniul ce se pregătea să înceapă (ca și în următoarul) va excela în industria exclusivistă a spoturilor și videoclipurilor muzicale (Pink Floyd, Syd Barrett solo, Donovan, Joe Cocker, Rainbow, Wings etc.) pentru care va stabili noi și noi frontiere în era în care în acest anume câmp de acțiune frontierele se lărgeau galopant – să marcăm doar că firma sa de profil va fi deschisă în colaborare cu legendarii autori de coperți de discuri de vinil Hipgnosis, care au ilustrat, printre altele, albumele Pink Floyd (vezi documentarul din 2022 „Squaring Th Circle: The Story Of Hipgnosis", regia Anton Corbijn). Odată cu Anii Nouăzeci cariera sa suferă o notabilă mutație înspre documentarul științific, pentru care, de asemenea, identifică noi orizonturi atât estetice, cât și științifice. David Gilmour îi va scrie muzica pentru „The Colours of Infinity" din 1995, prezentat de Sir Arthur C. Clarke, film despre descoperirea Mulțimii lui Mandelbrot și geometria fractală (care a fost una dintre obsesiile din *Very* Late Psychedelia datorită similitudinilor cu viziunile induse de consumul de LSD; a fost introdusă de Benoît Mandelbrot în 1975, dar obsesia exista anterior.) Vor urma și altele, la fel de incitante, pentru ca abia în 2002 să reușească primul său lungmetraj artistic (foarte greu de

găsit): „Remember A Day", titlul unei piese timpurii The Pink Floyd – despre un star rock din *Late Sixties* distrus de abuzul de drog, în care îl recunoaștem ușor pe același Syd Barrett. Filmografia sa de pe IMDb este surprinzător de superficială, Allmovie și Wikipedia încă îl ignoră.

Așadar, la bordul iahtului ce naviga leneș printre splendorile Mării Egee (au navigat și prin Marea Ionică, la Ithaka, dar nici asta nu apare în film) se afla alături de vesela ceată cu Donovan în mijlocul trupei zisă Open Road (plus familiile) și curiosul Nigel Lesmoir-Gordon, care profită de ocazie pentru a face un film „de familie", spre aducere aminte. Dar, dacă tot filmăm, fie și „pentru noi", de ce să nu ridicăm nițeluș standardele și să înregistrăm și concertele *free* susținute inopinat de superstar prin locațiile străbătute? Rezultatul (scris, regizat și montat de Lesmoir-Gordon) se va intitula „There Is An Ocean" va avea aproximativ 38 minute și va fi scos la public abia peste 35 de ani, ca al patrulea disc (DVD) însoțind antologia tip box-set de trei discuri audio „Try for the Sun: The Journey of Donovan". „There Is An Ocean" este titlul unui cântec de pe albmul „Essence To Essence" lansat în decembrie 1973 – în perioada lui din Creta, Donovan a compus mai multe cântece ce îi vor apărea pe albume ulterioare din Anii '70. (Lansată cu succes pe 13 septembrie 2005, antologia de care vorbim poartă titlul piesei „To Try For The Sun" de pe albumul „Fairytale" din 1965, compusă în amintirea zilelor frumoase petrecute împreună în anii precedenți, mai ales hoinărind cu Gypsy Dave[736].)

Folkumentarul de gradul doi astfel zămislit, dintr-o joacă a unor tineri cu mulți bani, va purta amprenta unui autentic cineast în superbele secvențe transfigurate artistic ale periplului

[736] Vezi 9.1.

(cum ar fi cea a traseului parcurs călare pe catâri, în care avem doar două elemente de compoziție: copitele patrupedelor „încălțate" cu potcoave și pietrele cărării insulei grecești calcinate de soarele arzător). Dar avem un cineast care, în mod evident, își câștiga pâinea lucrând spoturi publicitare comerciale – căci cadrele de reclamă turistică sufocă până la urmă producția „de sertar". Chiar dacă aceste cadre comerciale sunt creația unor tineri profesioniști de elită: unul din cei doi operatori de pe iaht a fost Chris O'Dell (care va debuta oficial în 1972 cu filmul de cult „Lucifer Rising" al lui Kenneth Anger), celălalt a fost David Reid (care va deveni în scurtă vreme regizor și producător), balanța se înclină până la urmă în favoarea artei aplicate și în defavoarea celei autentice. Altfel spus, kitsch-ul cam bate la ușă. Detaliile savuroase de spațiu exotic, prim-paluri ale băștinașilor și planuri-detaliu ale microcosmului acestora (cum ar fi pantoful cu talpa legată cu sfoară al unui păstor de capre etc.) sunt mult prea rare, în pofida valorii lor autentice – cele cu „drept de cetate" fiind însă foarte bine găsite. Parcă suntem imersați în universul cinematografic insular al unui Michael Cacoyannis, model evident: „Zorba grecul" din 1964 (alb-negru), „Ziua în care vin peștii" din 1967 (color) etc. Avem însă o secvență de zile mari, în care Donovan oferă un concert liber pe cheiul unui mic și delicios port pescăresc de pe o amorțită insuliță cvasi-virgină ocolită de turiști: Sikinos din Arhipelagul Cicladelor – Donovan o punctează pe hartă într-un cadru. Regizorul/editor manipulează excelent relația dintre grecii atemporali, osteniți de viață și muiați în colburi fierbinți, triști și uitați de lume, rămași stupefiați și derutați în fața „extratereștrilor" care coborâseră de pe iahtul lor luxos aparatura necesară concertului folk rock, o instalaseră în piațeta rectangulară deschisă spre mare

din portuleţul Allopronia, flancată din trei părţi de casele şi căsuţele Insulelor Pierdute, iar pe una din laturi de amărâte bărci băştinaşe amarate la cheiul la fel de lustruit de bunul nostru zeu Cronos ca restul insuliţei, şi cântau „electric" în culmea fericirii, aparent pentru nimeni, doar pentru ei înşişi, într-o limbă neînţeleasă de vreunul din cei din jur – care, efectiv, nu reuşeau nicidecum să priceapă cum trebuie să reacţioneze. A fost filmat atunci un incitant şi absolut unic moment din Psychedelia, dar şi din istoria generală a filmului documentar. Pornind din acest concert improvizat şi folosind una dintre piesele înregistrate live, Lesmoir-Gordon dezvoltă pe nesimţite un videoclip care merită cu siguranţă văzut şi în care topeşte laolaltă semne ale croazierei şi ale crezului lor psihedelic: un spaţiu paradisiac ca o operă de tinereţe a Genezei, tineri cu plete cântând unor bătrâni într-o limbă necunoscută, pescari şi păstori lucrând mohorâţi pentru pâinea zilnică, iahtul lor elegant printre ape abia părăsite de sirene şi stânci argonautice etc. Comuniunea cu natura e un vector de forţă ca dat al contraculturii hippie – unul dintre copiii mici de pe iaht e filmat urinând într-un *raccourci* generos, după ce „înotase" pe nisipul plajei, cu năsucul printre scoici. Jucându-se, regizorul şi ceilalţi găsesc timp să improvizeze o parodie de spot publicitar a unei ipotetice băuturi *„free from natural ingredients"*, în care evoluează meteoric splendidele fete din gaşcă, dansând extatic pe punte ca preotese păgâne descinse printre năieri, cu mlădioasele trupuri acoperite de nimic altceva decât de un *body-painting* tip *flower power* parcă făcut cadou de cele sirene viclene, fugace şi ludice.

Un al doilea videoclip începe live în cabina de sub puntea iahtului, evoluând dintr-o simplă discuţie (probabil de duzină) pe teme hippie, continuând cu un cântec început într-o doară

la chitară, pentru a se revărsa în afară la modul calofil, peste aceleași mitice ape și stânci complice ale rătăcitorului basileu din Ithaka, avându-l pe Donovan ca protagonist într-un soi de Hippocrate redivivus, bântuind pe înălțimi aride de unde culege plante medicinale pe care și le pune în traista de ermit de pe umăr. Înregistrările audio la standarde profesionale permit multe unui regizor, totuși, inventiv. Mai apoi, ajunși pe Insula Chios, aflată aproape de litoralul Turciei și prin urmare mult umblată de turiști, Donovan Et Co. nimeresc în mijlocul unei banale mulțimi de hippies de pe întreg mapamondul aglomerați claie peste grămadă în centrul turistic aflat aproape de The Hippie Trail, în mijlocul cărora încing straşnic un chef banal și iritant, care putea fi absolut oriunde altundeva, avându-l ca amfitrion și placă turnantă pe superstarul folk *very stoned*. Concertul de aici, ca și chermeza de după, sunt filmate alb-negru, seara (fără îndoială, din rațiuni de sensibilitate a peliculei) și senzația e aceea că am schimbat Paradisul solar pentru Infernul selenar, că am neguțat lumina îngerilor alb-gălbui pentru întunericul demoniac al catranelor fierbinți și puturoase.

Scăpăm din coșmar și alunecăm iar, tăcuți, pe căile năierilor din miturile Helladei, visând la Ithaca noastră, a fiecăruia – Donovan are câteva texte poetice și meditative din off, unul pe această temă. Cum putea să se termine totul, altfel decât cu un videoclip de adio pe „There Is An Ocean", în care sunt folosite elemente primordiale în special în plan-detaliu (valuri, stânci) și un Donovan ca un guru, înveșmântat precum Maharishi Mahesh Yogi[737], bântuind cu părul bătut de vânt printr-un sat arhetipal de piatră cu o ruină în vârf? Avem acum inserate și filmări

[737] Controversat yoghin indian, mentor temporar al formației The Beatles și al altor staruri.

subacvatice (cu siguranță, de altă dată, cu altă aparatură) și imagini ale unor galaxii îndepărtate care vor să extindă meditația filmică, dar care aduc o imixtiune nu tocmai fericită, creând mai degrabă regretabilul efect de nucă în perete. Iar, în final, kitsch-ul, acel oaspe nedorit care bătea la ușă de la bun început, ne intră acum în casă, într-o secvență levantină în „regim de lumină" cu un prim-plan lung-lung al protagonistului la un apus de soare, eclerat prin fereastra de piatră a unui edificiu distrus cândva, demult, poate de piratii sarazini din vremile Bizanțului, ori de turci în secolele mai dinspre noi, cine mai știe, pe cine mai interesează?

Filmul a ajuns târziu la noi, ca un exercițiu de cult psihedelic al lui Nigel Lesmoir-Gordon, astfel explicându-se și modalitatea insolită a lansării sale – unică, până azi. Nu are generic de final, informațiile apar pe coperta menționatului DVD. Nu figurează pe IMDb, Allmovie etc. – într-un mod absolut regretabil.

În chip de epilog, câte ceva despre croazieră, iaht și anturaj, spicuite cu precădere din amintirile lui Gypsy Dave, bunul prieten alături de care Donovan filmase „A Boy Caled Donovan" în 1965. Superstarul și „contraculturnicii" muzicali din jurul său ajunseseră pentru prima dată în Grecia în 1966 și închiriaseră o splendidă casă de pe coasta Insulei Corfu ce aparținea unui poet grec, refugiat în exil nu peste multă vreme de teama teribilei Juntei Militare care luase țara sub control. (Dictatura militară anticomunistă cunoscută sub numele de Regimul Coloneilor a condus Grecia între 1967-1974, obligând mulți intelectuali de stânga să fugă din țară și confiscând numeroase averi, una dintre victimele celebre a fost Melina Mercouri.) Casa a fost găsită prin Alex Mardas, cunoscut ca „Magic" Alex, un tânăr grec stabilit la Londra și intrat ca tehnician în anturajul Beatles și Rolling

Stones, devenind o cunoscută figură londoneză în *Late Sixties*. (Lennon îl numea „*My Magic Guru*"[738]– prin el a cunoscut-o pe Yoko Ono). Și tot grație lui au cumpărat cu bani grei, printr-o bancă din Bahamas, și iahtul cu două catarge care aparținuse unui industriaș grec fugit, la rândul său, de Juntă, a cărui fabrică fusese confiscată. Gypsy Dave avansează suma de 520.000 £ la valoarea de atunci. Ca să poată naviga fără probleme sub ce pavilion doreau, au înființat chiar și o companie nautică (tot în Bahamas?) – Gypsy Dave era unul dintre directori. De notat că acesta din urmă, ajuns un reputat sculptor, se va stabili definitiv în *Mid-Seventies* în Grecia. Voiajul din 1970 le-a fost facilitat de celebra Clare Bewicke, ajunsă cunoscută cândva prin 1967 pentru flamboiantul ei butic de tricouri bărbătești handmade din Londra– primul din lume condus de femei: Deborah & Clare. Tricouri de-ale lor sunt azi expuse în Victoria And Albert Museum din Londra, cel mai mare din lume dedicat artelor aplicate. Claire se bucură de mulțumiri speciale pe genericul de început, singurul al filmului.

## 11.5 „Mad Dogs and Englishmen"

Titlul de mai sus aparține unui zglobiu și celebru cântec din 1932 de Noël Coward (piesă de rezistență în spectacolele sale de cabaret) compus în minte, în absența hârtiei și creionului, pe când călătorea de la Hanoi spre Singapore, hălăduind prin teritoriile de atunci ale Imperiului Britanic și adiacente – Viêt Nam era colonie franceză, Singapore – britanică (la care, de altfel, face în compoziția sa o parodică referire). Denny Cordell, producătorul lui Joe Cocker, va denumi la fel în 1970 turneul american imaginat de el

[738] https://www.theneweuropean.co.uk/alexis-mardas-great-european-lives/.

pe care, cu mare greutate, l-a convins pe tânărul star (deja minat la temelie de alcool şi droguri) să-l onoreze, transformând titlul într-o expresie. (Cordell era producător, printre altele, al trupelor engleze Moody Blues şi Procol Harum.) Aşa se va numi şi cel de-al treilea LP live al rockerului englez ce va reflecta turneul, disc lansat chiar în acelaşi an, august 1970 (Discul de Aur în SUA), aducând cu sine o insolită şi fericită fuziune de rock şi soul „asamblate" în cheie psihedelică. În precedentul an 1969, cel mai benefic pentru istoria rockului „acid", Joe Cocker concertase intens în SUA alături de trupa sa The Grease Band, marcând câteva momente de antologie: în 20-22 iunie Newport Pop Festival, aflat la a doua sa ediţie[739] (în treacăt fie spus, cea din anul precedent 1968 înregistrase, pentru prima dată în istoria muzicii, o audienţă de peste o sută de mii de participanţi simultan); în 27-29 iunie, Denver Pop Festival – unde, tot pentru prima dată în istoria rockului, s-au înregistrat ample ciocniri între poliţie şi tinerii care voiau să intre gratis la concerte (cu toate că oficialităţile locale au fost mai cooperante ca niciodată la un eveniment de gen, violenţele totuşi au izbucnit şi gazul lacrimogen lansat de forţele de poliţie către protestatari a ajuns pe stadionul Mile High peste audienţă, din cauza vântului şi a rearuncării canistrelor, provocând panică); în fine, Woodsdtock – unde au trebuit să fie transportaţi la scenă cu helicopterul din cauza incredibilelor ambuteiaje provocate de sutele de mii de „pelerini". Nefiind iniţial pe lista invitaţilor şi încă totuşi puţin cunocut peste ocean, a ajuns acolo graţie insistenţelor producătorului Denny Cordell. (În 2009, concertul său de la Woodstock a fost editat pe cd – „Live At Woodstock"). Vocea ultrarăguşită şi mişcările scenice cu

[739] Organizat la Costa Mesa, în Orange County, California. A doua ediţie a fost şi ultima. A nu fi confundat cu Newport Jazz Festival, care se ţine încă din 1954 pe Coasta de Est.

totul insolite, frizând mai degrabă o criză de epilepsie, acceptate și așteptate de majoritatea dintre *baby boomers* la apogeul perioadei lor, l-au propulsat de bluesmanul englez către statutul de superstar de pe pozițiile unui veritabil anti-star. (În pofida idiosincraziei pe care acestea o stârneau, totuși, multora.) Au contribuit populare emisiuni tv de pe ambele maluri ale Atlanticului: „The Ed Sullivan Show", „This Is Tom Jones" etc. Dar, la sfârșitul lui '69, suferă o (nouă) depresie, își anulează concertele, desființează The Grease Band și se retrage din nou din muzică, pentru a doua oară în viață, la doar 27 ani. Prima sa retragere, lungă de un an, avusese loc în 1965.

Contractele pentru un nou turneu de mare amploare în SUA fuseseră deja semnate, așa că starul retras era așteptat în nu mai puțin de 48 de orașe. Pentru că producătorii se agitau, Joe Cocker se smulge din sânul familiei și pune (cam în pripă) bazele unei noi formații de acompaniament anglo-americane, care va avea o alcătuire nemaivăzută până atunci în muzica rock – o veritabilă comunitate hippie „zburătoare" alcătuită dintr-un nucleu de vreo 30 de instrumentiști și soliști vocali care vor genera curând un nou idiom: soul rock, bântuind prin America în avionul charter pe care scria mare: COCKER POWER. Și, dedesubt, tot pe carcasa avionului, numele producătorului: A&M Records (Cocker Power va fi un soi de logo al turneului, întâlnit și pe câteva obiecte mărunte filmate în plan-detaliu.) Sonorizatorul de profesie Pierre Adidge își încearcă acum norocul ca regizor artistic debutant, asumându-și responsabilitatea filmului documentar de aproape două ore ce va aduce în cinematografe numele trupei, al turneului și al albumului cu înregistrări din concert ce-a urmat: „Mad Dogs And Englishmen" – împrumutat, cum arătam mai sus, de la Noël Coward. Va fi primul titlu

din filmografia sa de doar două titluri ca regizor, în meteorica sa existență terestră. Uneori, găsibil cu titlul „Joe Cocker: Mad Dogs & Englishmen".

Fără îndoială exaltat de idealurile contraculturii hippie care, acum, spre amurgul din Psychedelia, căpătau noi dimensiuni – comunitatea „zburătoare" de care se ataşase nu era una plasată la marginea societăţii şi în opoziţie cu aceasta, ca atâtea altele, ci de-a dreptul în luminile rampei – Pierre Adidge se căzneşte cu atâta pricepere câtă poate să încapă într-un începător entuziast să pună în „pagină" periplul statunitens pe care îşi propune să-l înregistreze atât dinăuntru (secvenţele filmate în camerele de hotel şi pe la repetiţii), cât şi dinafară, în memorabile înregistrări făcute în concertele din şase oraşe mai mari sau mai mici: Dallas (Texas), Minneapolis (Minnestota), Plattsburg (New York), San Francisco (California), Santa Monica (California) şi New York City – aici, în celebra Fillmore East Auditorium, încă neînchisă de promotorul californian Bill Graham. Iar, dacă ideea de road movie este, *per forza*, estompată de călătoria cu avionul (lipsindu-ne cadrele de drum à la Ken Kesey And His Merry Pranksters, cu care ne-am obişnuit din atâtea alte producţii de gen, dar având în schimb altele, unice, cu un avion plin de hippies cântând), cea de *commune* este servită de ample secvenţe înregistrate mai ales direct cinema în care cineaştii nu sunt câtuşi de puţin observaţi ori băgaţi în seamă, permiţându-li-se captarea netulburată a momentelor intime. Operatorul deja consacrat David Myers (printre multe altele, unul dintre operatorii de la „Woodstock") încearcă să suplinească lipsa de experienţă a regizorului-sunetist, vânând acerb detalii semnificative. Lunga sa carieră va fi tributară atât contraculturii Anilor '60 în general, cât şi fenomenului rock în particular (a murit în 2014).

Adidge și Myers parcă filmează aici faimoasa butadă a lui Paul Kantner, care spunea mai târzu: „Dacă îți aduci aminte de Anii Șaizeci, înseamnă că nu ai fost acolo cu adevărat" – aluzie la starea halucinogenă, semiconștientă, hipnotică a tinerilor aflați permanent sub imperiul stupefiantelor, care stau împreună adunați de același crez, cântând, bând, făcând amor, vizualizând lumea înconjurătoare în același mod pregnant, personal și altfel, bucurându-se de viață mai mult sau mai puțin conștienți. Această cvasi-conștiență răzbate permanent din cadrele sensibile ale rockumentarului în timp ce doi adorabili copilași blonzi, angelici, de doar câțiva anișori li se încurcă tot filmul printre picioare muzicienilor – fiii producătorului, Barney și Tarka Cordell (după cum ne dezvăluie genericul de final), alături de un cățel alb cu pete negre – Canina, cățelușa familiei Cordell, un soi de mascotă pe care o întâlnim și pe scenă, în timpul concertelor, accentuând senzația de comunitate hippie. Și mai apare, rar, și un alt băiețel brunet de cam aceeași vârstă cu primii (strigat la un moment dat Jean). Avem pe ecran, în secvențele dintre concerte, un amalgam cu multe plete și haine colorate, alcătuit din Joe Cocker având-u-i la stânga și la dreapta pe Leon Russell[740] (pianist, chitarist și solist vocal cunoscut mai ales ca *session man*, dar care a avut și o carieră solo) și Chris Stainton[741] (claviaturist și compozitor cunoscut deasemenea ca session man, colaborator mai vechi al lui Joe Cocker, făcuse parte din Grease Band și în 1970 era în formația Spooky Tooth). Apoi, genericul de final ne dezvăluie numele celor din The Band (orchestră) – zece la număr, Space Choir (corul de fundal) – alcătuit în mod extrem de generos tot din zece persoane, bărbați și femei, apoi grupul intitulat The

[740] Apare și în „Ten For Two: The John Sinclair Freedom Rally" alături de John Lennon (vezi 8.11).

[741] Din 1979 cântă în trupa din jurul lui Eric Clapton.

Ladies – unsprezece la număr, nelipsitele groupies care aici au numele trecute pe generic după cele ale instrumentiștilor și coriștilor (și care îi opreau pe băieți să se ia la bătaie la beție pentru câte vreo fată), apoi patru *roadies* plus câțiva sunetiști, asistenți de tot felul, cameramani, fotografi... Printre cei din Corul Spațial o recunoaștem pe frumoasa (pe atunci) Rita Coolidge, ale cărei tribulații amoroase tocmai ce desființaseră supergrupul folk rock Crosby, Stills, Nash And Young – îl părăsise pe Stephen Stills pentru Graham Nash, iar în turneul Mad Dogs And Englishmen a trăit în purul spirit *free love* atât cu Joe Cocker, cât și cu Leon Russell, stârnind nefericite animozități între cei doi. (Leon Russell va scrie chiar în turneu hitul „Delta Lady", făcut celebru de Joe Cocker și inspirat de Rita.) Două incisive tinere groupie îl scot „cu forcepsul"pe Pierre Adidge din condiția de *fly on the wall,* obligându-l să le ia un interviu împănat cu detalii picante care, iată!, își croiește drum până în montajul final. Urmează un alt scurt interviu al unuia dintre saxofoniștii trupei, în autocarul care-i duce de la hotel spre locul concertului („Ce a zis bunicul că m-am făcut muzician? Că trebuia să rămân în colegiu și să mă fac arhitect, așa cum era planificat..."), deturnat însă imediat ce trec prin Dallas exact prin locul în care fusese asasinat președintele John Fitzgreald Kenneedy în 1963, fapt ce răstoarnă secvența cu totul, tinerii procedând la reconstituirea *in situ* din mers a evenimentului, ridiculizând ipoteza oficială cu Lee Harvey Oswald servit ca unic asasin, aplicând un veritabil „tușeu rectal" perdantului Establishment.

Unul dintre deziderateleе contraculturii hippie a fost interacțiunea modulară cu alte ființe umane întâlnite pe drum, cu schimbarea amiabilă de păreri despre lume și viață de pe poziții diferie – cea ce va constitui un alt vector al documentarului. Ne

bucurăm astfel câteva secvențe importante în care personajele sunt bine puse în relație, cum ar fi cea a cowboyilor din Dallas care înnebunesc la vederea tinerelor supersexy din comunitatea volantă și se aruncă, chiuind și îmbrăcați, în piscina motelului; cea a bețivului agresivo-simpatic din holul hotelului din Minneapolis (extras parcă din filmele polițiste bune ale vremii); cea a grupului de hippies din San Francisco cărora The King of the Road[742] Sherman „Smitty" Jones (așa cum apare el pe generic), un negru mare și simpatic, le improvizează un inubliabil moment poetic chiar în Golden Gate Park – asta, după ce în prealabil au participat cu toții la un Love-In spontan. Peste tot, Joe Cocker și mâna sa dreaptă de atunci, Leon Russell, sunt invitați pe la posturi de radio pentru interviuri – ajungem cu ei chiar și la cartierul general al lui Tom Donahue din San Francisco[743] (în care secvență mai auzim încă, pe alocuri, nostalgic, motorul aparatului de filmat insonorizat – așa, ca în Anii '60).

Filmările din interiorul avionului revin periodic, încercând să inducă senzația unui road movie înaripat și sunt folosite de regizor pentru lăudabile tentative de apropiere, de introspecție în psihologia personajelor sale și sondarea universului cultural alternativ al acestora. Se bate câmpii cu grație despre te miri ce și nu putem să nu constatăm cât suntem de departe de cultura academică, cea „de tip umanist" – singura permisă în acel timp în țările aflate sub dictatura comunistă (adică, pe o treime de planetă) – care sugruma vigilent orice formă de contracultură. Iar în China sinistrului mega-dictator care inventase Cărticica Roșie și Revoluția Culturală, acel gigantesc, apocaliptic lagăr de

---

[742] Cel care avea grijă ca totul pe drum să funcționeze perfect, un soi de manager de turneu. A fost și titlul unui hit country rock scris de Roger Miller în 1964, preluat de multe trupe.

[743] Vezi 11.2.

exterminare marxist-leninist, nu era permis nimic decât să mori în chinuri.

Desigur că protagonistul nu avea cum să nu primească „partea leului" în acest rockumentar ce s-a voit, totuși, dedicat unei comunități aparte – dar una grupată în jurul pivotului Joe Cocker, figură mesmerizantă clamată de imensele sale audiențe care nu i-au tolerat retragerea din muzică. Camera levitează tăcută în jurul capului său peste tot pe unde acest lucru este cu putință, prin te-miri-ce locații, relevând fațete sensibile ale unui superstar plasat cu certitudine în categoria personalităților accentuate ale muzicii rock, sfâșiat între solar și selenar, între aplomb amplu și timiditate excesivă, între taciturn și locvace. Astfel, putem observa îndeaproape efectele de conquistadori ale alcoolului și consumului de drog aspra unui tânăr artist de 27 de ani care ardea cu o flacără uitată prea mare, într-un amurg din Psychedelia.

În montajul cântecelor generos reprezentate, avându-l pe Joe Cocker în permanentă atenție, evoluând în mijlocul imensei sale trupe frizând big bandurile erei de aur din jazz (monteurul filmului: Sidney Levin), notăm o inovație în tehnica ecranului compus consacrat pentru rockumentar de Martin Scorsese și Thelma Shoonmaker începând cu „Woodstock": a treia fereastră (inițial, erau două). Mai târziu, în versiunea mai puțin fericită din 1994 „Woodstock: Director's Cut", regizorul Michael Wadleigh va folosi la rândul său ecranul compus cu trei ferestre, absent din versiunea inițială, care folosea eficace doar două. Avem de-a face pe la jumătatea filmului chiar și cu un videoclip surprinzător de complex și dinamic pe cântecul „Sticks And Stones" de Titus Turner (compozitor și interpret de culoare de blues și rhythm'n'blues faimos cândva[744]), gândit grafic pe un ecran

[744] 1933-1984.

compus triplu-articulat și conceput tocmai pe ideea de mișcare, de deplasare a unei comunități vulcanice pusă cert sub semnele contraculturii și al periplului – transfigurare pe deplin reușită a întregii opere filmice, altminteri cu aspecte ușor discutable.

Epilog(uri):

Pierre Adidge va mai regiza (în colaborare) un alt rockumentar în anul următor, 1972: „Elvis On Tour"[745], de mare succes pe moment, dar a cărui versiune editată pe casetă VHS din 1994 va fi mutilată de producători, stârnind indignarea criticilor prin renunțarea în urma remontării la ecranul compus din producția Warner Bros. inițială (al cărei montaj fusese și acela supervizat de Martin Scorsese[746]) și prin eliminarea masivă de cadre și secvențe de documentar direct cinema în favoarea unor cântece în plus. Omul nostru va muri curând, în 1974, la doar 35 de ani, suferea de o boală gravă de coloană.

La finalul turneului „Mad Dogs And Englishmen", mai 1970, sănătatea lui Joe Cocker se deteriorase îngrijorător din cauza oboselii, excesului de alcool (mai ales!) și consumului de droguri. După ultimul concert, aflat pe pragul prăpastiei, ca atâția alții la vârsta lui de atunci (vezi Club 27), se va retrage pentru a treia oară din muzică, acum chiar în plină glorie – de data aceasta, pentru nu mai puțin de doi ani. Va petrece inițial câteva luni la Los Angeles, apoi, la presiunea familiei, se va reîntoarce în Sheffieldul natal, unde va fi ținut sub observație și tratament.

---

[745] Rockumentar despre un turneu din 1972 prin 15 orașe. A fost ultimul film al lui Elvis Presley (1935-1977) și al doilea rockumentar al său antum.

[746] Versiunea inițială din 1972 proiectată atunci în cinematografe se pare că a dispărut, fiind probabil distrusă de producător. Canalul tv TCM a difuzat a doua versiune a montajului, singura accesibilă azi. Vezi și 7.4.

Refăcut, va reveni pe scenă în 1972 – va rezista de data aceasta zece ani în turnee continue.

În 2005, la aniversarea de 35 de ani a turneului, s-a editat un dublu CD cu muzică atunci înregistrată. Iar peste un an s-a editat o colecție pe 6 CD-uri, prin cele 48 de orașe ale periplului comunității soul rock de hippies zburători (ultimele două concerte, cele din 27 și 28 martie, integral).

În 2015, la un an după moartea lui Joe de cancer la plămâni (fusese un înrăit fumător), s-a organizat un *tribute concert* în memoria Cocker Power din 1970. Au fost adunați supraviețuitori ai „trupei aeropurtate" de cu 45 de ani în urmă, printre care Rita Coolidge și Leon Russell – a fost ultima apariție importantă în public înainte de moartea lui din 2016; era bolnav de inimă, a murit în somn. Un producător și regizor pe nume Jesse Lauter a produs și regizat filmul evenimentului: „Learning to Live Together: The Return of Mad Dogs & Englishmen" împletind filmări de arhivă din 1970 (unele inedite, așa cum îi șade bine unui rockumentar de gradul trei) cu cele ale sale din 2015. Aici poate fi vizionat și ultimul interviu al unui Leon Russell flamboiant în muzică, deși taciturn în viață – un valoros om azi aproape uitat, ca o bilă neagră pentru noi cei de azi. Despre acest rocker influent în timpurile sale vezi și documentarul „A Poem Is A Naked Person" din 1974, în regia lui Les Blank.

## 11.6 „Ginger Baker In Africa"

Greu de alcătuit o frază care să comprime eficient întreaga considerație de care se bucură atât în sfera criticii de specialitate, cât și, pare-se, în interiorul breslei sale, regizorul Tony Plamer – angajat al BBC, celebru mai ales pentru documentare

din universul muzicii, autor al unor montări de operă şi teatru, plus câteva lung-metraje artistice, sufocat de-a lungul carierei cu zeci de premii. Născut în 1941 (precedând cu câțiva ani generația *baby boomers*), martor (distant?) al revoluției Anilor Şaizeci, s-a apropiat ades şi de muzica rock, pentru care părea să aibă o oarecare considerație. Privind azi în urmă, pare că s-a apropiat de această subcultură mai degrabă din arivism decât din certă vocație, folosind-o la apogeul ei ca rampă de lansare în carieră. Pentru că toate rockumentarele sale (făcute doar în ultimii Ani '60 şi în primii Ani '70) sunt rateuri ale genului – şi încă unele de pe pozițiile ultra-profesioniste oferite de BBC, al cărui copil răsfățat se pare că a fost întreaga sa viață. Iar în ceea ce priveşte „Ginger Baker In Africa" (un alt episod al excelentei şi longevivei emisiuni tv din Regatul Unit „Omnibus") putem vorbi despre o „ratare cu panaş".

În primăvara lui 1971, Tony Palmer primeşte o vizită inopinată din partea lui Ginger Baker – una dintre cele mai smucite legende rock longevive – care îi cere să facă un [nou] film documentar despre cum are el [Baker] de gând să înființeze un nou studio de înregistrare în Lagos – capitala Nigeriei şi a subgenului afrobeat totdată. Care subgen topise în creuzet, grefate pe muzica proprie neamului Yoruba al Africii de Vest cu inconfundabilele ei percuții şi intervenții vocale, elemente de jazz şi funk. Fela Kuti, cel mai celebru dintre practicanții subgenului (Allmusic îl indică pe el personal de-a dreptul ca pe creatorul acestui subgen), revenise în țara natală după ce fusese expulzat din SUA (pentru simpatie față de Black Panther's Party) şi era prietenul lui Baker. Palmer regizase în 1968 „Cream's Farewell Concert"[747] şi în 1969 „Rope Ladder To

[747] Vezi 8.4.

The Moon: Jack Bruce"[748] (ambele, la timpul lor, de asemenea, episoade „Omnibus"). „Bine, şi cum ai de gând să ajungi în Lagos?" – întreabă regizorul, ştiut fiind că Nigeria era încă sub imperiul Războiului din Biafra, care luase sfârşit în 1970 după trei ani de lupte şi trei milioane de morţi (cei mai mulţi, de foame) şi nu existau curse aeriene. „Păi... voi conduce până acolo!" [s. mea], vine replica lui Ginger Baker. (Tony Palmer relatează personal discuţia în documentarul din 2012 „Beware of Mr. Baker" în regia lui Jay Bulger). Urma să plece din Algeria la volanul unuia dintre primele Range Rover[749] ieşite din fabrică, să străbată Deşertul Sahara pe patru roţi de la nord la sud (!), să ajungă în Lagos, unde să înfiinţeze studioul respectiv şi apoi să se întoarcă tot prin Sahara, de data aceasta descinzând în Maroc, în seducătorul Marrakesh – una dintre ţintele predilecte ale călătoriilor hippie. (În treacăt fie spus, Ginger Baker era un şofer excelent, l-a uimit pe Eric Clapton încă din 1966 atunci când l-a transportat în Roverul său spre Londra, după un concert cu John Mayall Bluesbreakers, propunându-i înfiinţarea supertrupei Cream în timp ce conducea.) Palmer acceptă proiectul, maşina este „zburată" în Algeria şi la bordul ei vor urca patru persoane suficient de inconştiente încât să întreprindă acest voiaj scornit de minţile abracadabrante (şi, cam infantile) ale celui mai bun toboşar din istoria muzicii rock (aici, părerile sunt unanime): Ginger Baker împreună cu un prieten şofer şi mecanic şi Tony Palmer împreună cu operatorul său, (modestul) Bob Bolt.

Vectorii documentarului sunt în număr de patru, după cum urmează: 1. Călătoria trans-sahariană la bordul automobilului Range Rover, plină de peripeţii şi aventuri, nelipsită de situaţii-

[748] Vezi 10.5.

[749] Varianta SUV mai elegantă a modelului arhiconsacrat pentru teren accidentat Land Rover, abia lansată pe piaţă în 1970.

limită, din păcate, insuficient exploatate filmic (poate și prin forța împrejurărilor). 2. Nigeria, așa cum se oferea ea obiectivului reporterilor în 1971, în special capitala – o structură narativă edificată pe contraste, pe dialogul strident dintre opulența occidentală (încă vizibilă pe acolo) și sărăcia lucie tipic africană. 3. Fela Kuti și comunitatea sa muzicală numită Kalakuta Republic din capitala Lagos, pe care o declarase independentă în fața autorităților statului (foarte probabil după modelul beatnicilor din San Francisco care, în 1955, își proclamaseră „independența" în fața autorităților). Aici intră mai ales excelentele jam sessions ale trupei sale Africa '70 împreună cu Ginger Baker. Vedem și faimosul studio Batakota, unde Paul McCartney And Wing tocmai înregistraseră hitul „Picasso's Last Words" (editat abia în 1973, pe albumul lor „Band On The Run"). 4. Dansuri și folclor nigerian filmate în interpretarea unor ansambluri coregrafice, fără legătură directă cu subiectul, prezentate pentru a arăta o origine ethno a genului afrobeat ca și diverse curiozități locale cum ar fi „toba vorbitoare" (descrisă și exemplificată în fața obiectivului de Baker însuși).

Nu s-a procedat la un montaj narativ linear, cei patru vectori interacționând continuu de-a lungul documentarului, dar nu într-un mod tocmai fericit, rezultatul fiind mai degrabă o senzație de aglomerare, de lipsă de coerență a discursului filmic, chiar de îngălare pe alocuri. Lipsește complet priza directă de sunet – sincronul (pe alocuri, aproximativ) s-a făcut ulterior cu ajutorul benzilor magnetice – iar pentru un film muzical asta e greu de acceptat (pauperei echipe de filmare îi lipsea un sunetist). Soluția alternativă este vocea din off a lui Ginger Baker relatând punct cu punct fiecare etapă a voiajului, ce se dorea și unul inițiatic, nu doar unul de afaceri (studioul său din Lagos) – o voce de *stoned*

*freak* emfatică, de recitativ underground, care vine parcă din lumea umbrelor, a tenebrelor, descinsă *via satellite* de undeva de prin Veşnicele Plaiuri Ale Vânătoarei. (Într-adevăr, genul direct cinema cu priza sa directă de sunet nu a prins în Albion, unde trona netulburată vocea comentatorului din off.) Şi, spre accentuarea efectului halucinogen, ilustraţia muzicală din fundal e folosită aproape exclusiv pe pasajele vorbite ale înregistrărilor din Lagos – un soi de ethno prog rock nemaiauzit până atunci de europeni şi, realmente, deosebit de interesant.

Din păcate, pentru producţia BBC din seria „Omnibus" de 53 minute intitulată „Ginger Baker In Africa" şi semnată de Tony Palmer, se poate scrie mai degrabă despre ce anume nu a fost în film decât despre ce a fost. Periplul trans-saharian[750] e documentat sumar în cadre cât se poate de convenţionale de road movie filmate cel mai adesea din mers, prin parbriz ori în interiorul vehiculului („vânându-se" cu ostentaţie deranjantă clişee turistice precum dune spectaculoase, apusuri de soare etc.), echipa oprindu-se când şi când lângă schelete de animale ori carcase de vehicule (inclusiv un celebrissim „van" Volkswagen, *icon* al contraculturii hippie abandonat adânc în deşert) pentru nevinovate consideraţii meditative ori şugubeţe. Ajunşi în oraşul Tamanrasset, ultimul dinainte de Sahara şi fief al tuaregilor (berberi seminomazi care trăiesc încă în orânduirea gentilică matriarhală), eroii noştri sunt arestaţi pentru că nu se prezentaseră singuri la poliţie, aşa cum cerea cutuma locului, pe care o ignorau. Animaţia semnată pe generic UEL Cameron & TVC sare *post factum* în ajutorul lui Tony Palmer, concepând un delicios desen animat

[750] Făcut pe traseul de azi al Autostrăzii Trans-Sahara, care leagă Alger de Lagos. Tronsoanele au intrat în construcţie începând din Anii '70. Termenul de „autostradă" e de-a dreptul pompos, până azi fiind necesare robuste vehicule pentru teren accidentat pentru a o străbate.

inspirat de arta psihedelică (ceva à la „Yellow Submarine") care să ilustreze episodul cu pricina, desigur imposibil de filmat, petrecut la unul dintre capetele lumii – o fericită *joint venture* filmică între documentar și animație și, aș zice, o notabilă bilă albă pentru producția altminteri tributară limitelor. UEL, University of East London, are cursuri de animație până azi. Prin TVC înțelegem Television Centre, ulterior BBC Television Centre.

Pe deja celebrul Fela Ransome-Kuti (1938-1997), multiinstrumentist, compozitor și producător, printre altele un notoriu militant pentru drepturile omului, eroii noștri îl întâlnesc în sânul teribilei sale comunități muzicale Kalakuta Republic, tocmai în orașul Calabar din Biafra – unde Baker susține că nu se văd urmele sinistrului război civil pe-atunci recent încheiat și unde întâlnește oameni „prietenoși". Această „Republică" este o altă lipsă majoră a documentarului, Tony Palmer trecând la mare distanță de un subiect „fierbinte" al erei, care i se oferea, pur și simplu, pe tavă. Avem, ce-i drept, lungi momente muzicale improvizate (în care Ginger Baker se simte ca peștele în apă) și care ne revelează muzica afrobeat, până atunci aproape necunoscută, dar care începuse, timid, să intereseze lumea liberă (cam în același timp cu muzica reggae din Caraibe). Regizorul britanic se ferește în mod evident să provoace puterea locală prin insistarea pe destinul acestei comunități atinse de unicitate, autodeclarată „independentă" în fața autorităților de „gurul" Fela Kuti, plasat în permanență în centrul atenției, motor și dinam totodată al întregii înjghebări socio-umane alcătuite din membrii familiei sale, din instrumentiști și din numeroasele și seducătoarele dansatoare adunate de el de pretutindeni și alese „pe sprânceană". În Lagos, unde-și aveau sediul central, aveau la dispoziție locuințe încăpătoare, un studio de înregistrări, până și o clinică

medicală – familia Kuti nu era lipsită de posibilități. (Tatăl său, un pastor protestant profesor și director de școală, fusese primul președinte al Uniunii Profesorilor din Nigeria, mama sa – o notorie militantă anticolonială și feministă, frații săi sunt încă reputați medici ai acelei țări, iar vărul său primar Wole Soyinka a fost primul african distins cu Premiul Nobel pentru Literatură.) Trimis de familie la sfârșitul Anilor Cincizeci la Londra să studieze medicina, Fela se înscrie la Trinity Colege Of Music și-și înjghebează prima trupă, cu care practică un ethno jazz care atrage rapid atenția. În 1963 se întoarce în Nigeria și devine producător de radio pentru postul național. În 1967 pleacă în Ghana pentru a studia afrobeatul originar de aici și a-și descoperi noi direcții în muzică. În 1969 își duce trupa în Los Angeles, unde îi schimbă numele în Nigeria 70 (sub care va deveni cunoscută), devine adept al mișcării Black Power, motiv pentru care va fi expulzat – nu înainte, însă, de a înregistra rapid „The '69 Los Angeles Sessions". În această perioadă îl întâlnește pe Ginger Baker, căsătorit pe atunci cu o californiană la al cărei ranch locuia(vezi rockumentarul biopic „Beware Of Mr. Baker"). Reîntors în țara natală, Fela pune bazele comunității sale inspirată din realitățile contraculturii stateunitense (în special California), aflată în 1970 în plină splendoare, încă tolerată de autoritățile nigeriene (cu toată „declarația de independență" din același 1970) și deja mediatizată în Occident. Tony Palmer filmează copios slums-urile și *bidonville*-urile din Lagos și aiurea dar nu ne spune în filmul său mai nimic despre ardenta Kalakuta Republic – intuim doar că e vorba despre un vulcanic nucleu muzical din lungile secvențe de jam session cu Fela Kuti alături de Ginger Baker, formația Africa '70 și fascinantele dansatoare negre de acolo. Repet: probabil nu a vrut să irite oficialitățile nigeriene ale erei, dintr-o obedință

total opusă idealurilor contraculturii pe care a fost angajat periodic s-o reflecte filmic.

Într-un film liniar şi fără sclipiri regizorale despre un fabulos eveniment din Late Psychedelia, procedeele rămân, din nefericire, la prima mână, frizând limbajul unui începător, cum ar fi lungile *dissolve*-uri dintre cadrele electrizante de jam session de la Kalakuta Republic şi cadrele cu tuaregi plutind agale pe cămilele lor prin crepusculul saharian (filmați cu focală ultralungă, ca în reclamele publicitare) – de parcă ar avea ceva de împărțit între ele cele două lumi, altceva decât trecerea meteorică a lui Ginger Baker printr-însele (tuaregii Saharei au o cu totul altă civilizație decât cele ale triburilor Africii Negre care alcătuiesc statul Nigeria, trasat cândva arbitrar pe hartă de puterile coloniale). Operatorului Bob Bolt îi vine însă „mănuşă" videoclipul montat vizual pe cadrele filmate prin Lagos (în special cele cu „duelul" imagistic dintre Occident şi Lumea a Treia) şi sonor pe afrobeat-ul lui Fela Kuti. Finalul lasă totul în aer, fără punct, fără soluții, fără concluzii.

Epilog(uri):

Ginger Baker a înființat, într-adevăr, în 1971 un studio de înregistrări în Lagos, aşa cum îşi propusese. În 1974, acesta a fost închis de autorități pentru consum de droguri şi tobosarul a scăpat cu viață din raidul poliției ca prin urechile acului şi ca în filmele de serie B, sărind pe o fereastră din spate şi reuşind să ajungă la maşina sa cu care a demarat în trombă pe drumul prăfos, în timp ce gloanțele polițiştilor ricoşau din caroserie. Relatează personal evenimentul în „Beware Of Mr. Baker" al lui Jay Bulger din 2012 (unde este intervievat, după ani şi ani, şi polițistul respectiv, acum bătrân şi el, care îşi aminteşte râzând

cam tâmp cum tot încerca să-l nimerească pe star cu pistolul din dotare). Va muri în 2019 ajuns la 80 de ani, în pofida sănătății sale cu totul precare induse de dependența de morfină – își începea fiecare zi cu o largă doză injectată.

După câțiva ani de splendoare în care a devenit un simbol pentru *The Seventies*, Kalakuta Republic, o comunitate de inspirație clar psihedelică, a sfârșit în ruină. Autoritățile deveneau tot mai iritate de protestul social ce răzbătea din compozițiile lui Fela Kuti, pe fondul consolidării statului polițienesc în Nigeria post-colonială. Tabloidele gemeau de povești despre tinere fete corupte de acel periculos nucleu. Picătura care a umplut paharul a fost un LP din 1977, „Zombie". La ordinele șefului poliției, o mie de soldați atacă sediile comunității, snopesc în bătaie pe toată lumea (inclusiv femei gravide și copii nevârstnici) și ard totul până în temelii. Mama lui Fela Kuti, cunoscuta activistă, este aruncată pe fereastră de la etajul 2 și va muri după opt săptămâni de comă. El personal supraviețuiește cu greu, doar pentru a renaște din propria-i cenușă: va expedia sicriul cu cadavrul mamei sale în curtea șefului poliției, căruia îi și dedică două cântece cu această ocazie.

La aniversarea de un an a distrugerii „republicii" sale, Fela trecut la islamism se căsătorește religios cu toate cele 27 de tinere dive ale defunctei sale comunități (deși sudul Nigeriei și capitala Lagos erau, pe atunci, încă preponderent creștine[751]). Mai târziu, își va înființa propriul partid și va fi oprit foarte greu (și abuziv!) să se înscrie pentru alegerile prezidențiale. Va înregistra numeroase LP-uri manifest prin care își răspândea muzica și prin care, totodată, denunța constant corupția din Nigeria. Va fi arestat de

[751] Situația s-a schimbat radical în prezent. Nigeria e azi cunoscută în special prin gruparea fundamentalistă islamică teroristă Boko Haram, nume care înseamnă textual „învățătura occidentală e sacrilegiu".

câteva ori sub acuzații false (contrabandă cu valută, crimă), dar va fi eliberat de fiecare dată sub presiunea internațională. Până la urmă, va muri de SIDA în 1997, șocând întreaga țară (moartea sa va fi anunțată public de fratele său, fostul ministru al sănătății). La înmormântare au participat peste un milion de oameni – vezi documentarul „Finding Fela!" din 2014 în regia lui Alex Gibney.

# ÎN LOC DE ÎNCHEIERE

Nu mi-am propus nicio clipă să scriu o carte de critică cinematografică și sper că este evident acest fapt. Am vrut doar să pun o oglindă venețiană în fața Erei Psihedelice prin apropierea, uneori infinitezimală, de filmele documentare pe care aceasta le-a zămislit. În special de rockumetarele și folkumentarele ei, unele intrate de-a dreptul în istorie – fără să ne ferim de „expresii pompoase". Cel puțin, în istoria Secolului XX. Ori, măcar, în cea a filmului. Fie el și cel documentar.

Am tot încercat să aflu dacă s-a mai scris ceva similar pe undeva, am găsit destul de multe cărți remarcabile despre câte un festival din cele cu proiecție de legendă – cum ar fi „A Perfect Haze: The Illustrated History of the Monterey International Pop Festival" de Harvey_Kubernik publicată de Santa Monica Press în 2011, cu suportul unora dintre cei care au produs festivalul (și fenomenul The Summer of Love în general). Ori „Woodstock: An Inside Look at the Movie that Shook Up the World and Defined a Generation" de Dave Bell, și ea tot cu un considerabil material imagistic de arhivă semnat de celebrii fotografi rock Henry Diltz și Barry Z. Levine, având o prefață de însuși Martin Scorsese (Rare Bird Books – A Barnacle Book, 2019 Los Angeles). Sau, chiar despre rockumentare în ansamblul lor – cum este „Mapping the Rockumentary: Images of Sound and Fury", o antologie imaginată de Scott MacKenzie în ampla serie de 41de

cărți „Traditions in World Cinema" despre care editorii ne asigură cum că ar fi *„the first anthology to explore the rockumentary as a central component of both the documentary and world cinema"*[758]. Sublinez: avem de-a face cu o antologie, publicată de Edinburgh University Press în 2021, care se referă la rockumentare în ansamblul lor, depășind cu mult limitele Erei Psihedelice. Nu am reușit să găsesc însă o altă carte ce să prezinte fenomenul exhaustiv, ca cea pe care am imaginat-o eu – care astfel îmi apare a fi prima din lume despre documentarele Generației Woodstock în ansamblul lor. Dacă mă înșel, îmi cer scuze a-priori, a fost fără intenție.

Din potou, am imaginat și o urmare ipotetică a cărții de față, o continuare firească: „Era psihedelică reflectată în filmul artistic". Să punctez în cele ce urmează, răzleț, doar câteva jaloane ale aceste cărți pe care, poate, o voi scrie cîndva.

Aș fi început în 1965, probabil, cu „Faster, Pussycat, Kill, Kill!" al teribilului Russ Meyer, cel-care-sfărâmă-zăgazuri – așa ca în „Motorpsycho" tot al lui și tot din 1965, an al glisării brutale mapamondului liber către noi forme de expresie la fel de brutale (nu și a celui oprimat în dictaturi). Aș fi trecut Atlanticul aceluiași an pentru a zăbovi asupra filmului de cult care a marcat debutul lui John Boorman – un mare regizor parcă dedicat filmelor de cult: „Catch Us If You Can", cu cei de la azi uitata supertrupă a clipei Dave Clak Five (DC5), un *road movie* menționat și aiurea prin text pentru însemnătatea lui. (Cineva va trebui să scrie odată o carte despre *road movies* și incredibila fascinație a acestor filme atât de speciale scornite de Lumea Liberă!)

[758] https://www.amazon.com/Mapping-Rockumentary-Images-Traditions-Cinema/dp/1474478026.

În dreptul lui 1966 aș fi pus „Wild Angels" al lui Roger Corman, care va lansa un nou gen: outlow biker gang films și-i va arăta lumii pe Peter Fonda, Bruce Dern, Nancy Sinatra. (Cineva va trebui să scrie cândva o carte despre outlow biker gang films, avem multe opere seducătoare născute sub această „etichetă"!) „Chelsea Girls" al lui Andy Warhol forțează avangarda underground către lumina zilei și devine un succes comercial după proiecția în cinematografe. Nu aș fi uitat să readuc vorba despre suveranul „Blow Up" de sub umbrela Londrei psihedelice – oricâte menționări repetate ale capodoperei absolute a lui Michelangelo Antonioni ar fi, tot puține ar rămâne. În Cehoslovacia, iconica cineastă Vera Chytilová deschide și ea în Est „porțile cunoașterii" prin „Margaretele – Sedmikrásky" (punându-și în cap Partidul Comunist de acolo care o va persecuta sistematic).

Aș fi continuat în 1967 cu o uluitoare capodoperă, azi intrată în uitare aproape desăvârșită: „Chappaqua" a lui Conrad Rooks, poate cel mai bun film despre consumul de droguri făcut vreodată, din nefericire un film artistic autobiografic oniric și halucinogen al autorului total, care a sucombat el însuși în dependență aneantizantă. Planul real este un sanatoriu de lângă Paris condus de un doctor jucat impecabil de Jean-Louis Barrault dar cătunul copilăriei, Chappaqua, de lângă New York, rămâne spațiul suveran al purității, al necontaminării, punte de trecere spre universul primordial și esențial al amerindienilor și al chintesenței existenței însăși. Apar episodic interpretând personaje suprarealle Allen Ginsberg, William S. Burroughs, Ornette Coleman, Ravi Shakar (care a și compus muzica) și numai Anii '60 ne-au putut dărui un asemenea film pe care ne încăpățânăm să-l eliminăm din istorii de gen (cu toate că a luat Premiul Special al Juriului la Festivalul de la Veneția). Sau „The Trip" al lui Roger Corman

chiar despre *tripping*, pe un scenariu al tânărului Jack Nicholson, filmat low budget în jurul L.A. cu Peter Fonda în rolul principal avându-i alături pe Dennis Hopper, Bruce Dern și Susan Strasberg – vom reîntâlni echipa anul următor. (Aici se forțează poate pentru prima dată în filmul artistic efectele speciale pentru reproducerea viziunilor induse de LSD tip liquid light show din concertele rock ale erei.) Tot acum The Beatles realizează în Anglia „The Magical Mystey Tour" al lor, o curiozitate rămasă „de insectar" dar de amplă reverberație.

1968 ne aduce o dramă „plantată" miezul Psychedeliei: „Psych-Out", în care tribulațiile unor personaje interpretate de Jack Nicholson, Bruce Den și Susan Strasberg (regizați de Richard Rush de data asta) au loc în plin microcosm hippie din San Francisco în care drogurile și muzica rock pare că efectiv „fac legea" – trupe San Francisco Sound precum Strawberry Alarm Clock și The Seeds apar în film. Ultra-psihedelicul „Head", regizat de Bob Rafleson, scris și produs de Jack Nicholson, ni-i arată pe cei din trupa californiană The Monkees jucându-se pe ei înșiși într-o halucinantă sarabandă de ipostaze evenimențiale definitorii (aș repeta și cuvântul „iconic") – filmul este o certă împlinire. „Candy" al lui Christian Marquand având-o pe suedeza Ewa Aulin în rolul titular este o operă filmică franco-italo-americană pusă sub semnul unei farse erotice transoceanice à la Marchizul de Sade transpusă sub cerul liquid light show din Psychedelia, cu apariții ale unor Ringo Starr, Aznavour, Marlon Brando, James Coburn, Walter Matthau, Anita Pallenberg, Florinda Bolkan, Marilù Tolo, Enrico Maria Salerno, regizorul John Huston, boxerul Sugar Ray Robinson și alții în roluri mai mult ori mai puțin episodice. În Franța, Roger Vadim regizează „Barbarella" după o serie de benzi desenate science-fiction teribil de

abracadabrante, un fim vorbit în engleză în care eroina era jucată de soția sa „de moment" Jane Fonda, numită elocvent în film Barbarella Psychedella.

1969 a fost un an al apogeului, satirizat cu har în comedia americană „Skidoo" regizată de austriaco-hollywoodianul Otto Preminger, având muzica special compusă de Harry Nilsson. Filmul anului și al erei rămâne însă inegalabilul „Easy Rider". Germinativul operator Haskell Wexler, colaborator peste decenii al unor Elia Kazan, Francis Ford Coppola, Franklin J. Schaffner, Tony Richardson, Mike Nichols, Norman Jewison, John Cassavetes, Arthur Hiller, Dennis Hopper, Blake Edwarsds și mulți alții în opere de istoria filmului, apreciat autor de film documentar, la rândul său uneori și regizor de fim artistic, ne lasă „moștenire" o capodoperă atinsă de unicitate absolută: „Medium Cool", un film despre faimoasa rebeliune stradală violentă din Chicago orchestrată de grupuri de tineri anarhişti (Weather Underground etc.) grefată pe Congresul Partidului Republican pentru nominalizarea propriului candidat la campania prezidențială de cu un an înainte și transmisă în direct de televiziunile descinse acolo pentru congres – fapt care a șocat întreg mapamondul. Wexler îmbină documentarul direct cinema cu filmul artistic într-un narativ nebănuit până la el ce unește incredibil dar și admirabil ficțiunea cu non-ficțiunea, oglindind astfel la modul cu totul insolit un eveniment ultra-dramatic din Psychedelia Maxima. Arthur Penn ne lasă un nostalgic film comedy-drama care poartă titlul piesei celebre ce dă titlul albumului de debut (din 1967) al lui Arlo Guthrie, folkist de Woodstock care interpretează și rolul principal: „Alice's Restaurant". Asupra lui „Wild In The Streets" am aruncat un flash într-un subcapitol de la începutul cărții de față. Primul album solo al lui George Harrison se va

numi „Wanderwall Music" și va fi muzica filmului englez „Wanderwall" regizat de Joe Massott în cheie pur „lisergică" (printre protagoniști: Jane Birkin). Al treilea album Pink Floyd (și primul fără Syd Barrett) se numește „More" – așa ca titlul filmului regizat de elvețianul Barbet Schroeder, fiind muzica acelei drame cinematografice despre consumul de droguri de la apogeul erei în Ibiza – una dintre țintele călătoriilor hippie și loc al multor capete de drum. (Citim pe coperta vinilului: *„played and composed by the PINK FLOYD"* – acum se renunță la articolul hotărât din numele trupei.)

1970 schimbă și el istoria filmului prin incredibilul, încă după atâția ani, „El Topo – Cârtița", un acid western făcut în Mexic de cilianul de origine Alessandro Jodorowski – unul dintre cei mai teribili copii teribili ai cinematografiei din câți au existat de la Georges Méliès încoace. Antonioni ne va lăsa „Zabriskie Point", în care energia sa creatoare pur ahileică dar și obsesiile definitorii ale viziunii sale filmice care schimbă optica asupra lumii (sau, cel puțin, o refractă) se răsădesc total pe contracultura americană. Vinilul cu muzica filmului său conține piese de Pink Floyd, Grateful Dead și alte câteva trupe ale momentului. Tot America ne lasă „The Strawberry Statement" al lui Stuart Hagman, un epic despre o imaginară revoltă studențească din San Francisco dar inspirat de fapt de Columbia Revolt din New York, Estul și Vestul îngemănându-se „contraculturnic" în opera sa. Mick Jagger debutează în cinema cu rol principal în „Performance" regizat de operatorul devenit în mod fericit regizor Nicholas Roeg (alături de mai puțin fericitul co-regizor Donald Cammell), un *policier* „de colecție" pus magistral sub semnul The Swinging London. Să nu trecem pe lângă un titlu din subgenul exploitation films, cu „sub-subgenul" hippiesploitation films: „Getto Freaks", o bizară

poveste plasată într-o comuniate hippie din Cleveland, unde și este integral filmat. (Cineva, cândva, va trebui să scrie o carte despre microcosmul acid și *acid* al acestor exploitation films cu nenumărate ramificații!) Sau pe lângă „Gas-s-s-s", un dystopyan brutal (formulare cam pleonastică...) dar comic și funambulesc totodată cu și despre hippies al aceluiași Roger Corman, supranumit The King of Cult, cel mai tânăr regizor căruia Cinemateca Franceză i-a organizat o retrospectivă (în 1964). Să nu părăsim 1970 fără a imersa la fel de succint și în Extremul Orient, unde prinde contur cariera excentricului Nagisa Ōshima, exponent al Japanese New Wave cu opera axată pe câțiva vectori clari: exploatarea de clasă, discriminarea rasială, revoltele tinerimii și tabu-urile sexuale (pe care le și pulverizează în filme de antologie). În acest an, cu „Diary of a Shinjuku Thief".

1971 aduce cu el încă o revoluție „de nișă" în film: „200 Motels" al proteicului Frank Zappa, un film alături de trupa sa The Mothers of Invention atât de curios încât nu poate fi încadrat decât cu ezitări la vreuna din categorii: poate e documentar, poate e muzical, poate artistic... Certitudinea este una singură: avangardă. Și încă una: surrealism. Numele lui Tony Palmer e și el pe generic dar evident totul îi aparține debutantului regizor Frank Zappa și nimic din esență deja consacratului regizor Tony Palmer, exceptând filmările cu Royal Philharmonic Orchestra din Londra. Apar figuri marcante ale contraculturii: Ringo Starr, Keith Moon (baterist The Who) etc. dar și celebrele groupies Miss Pamela și Miss Lucy, cu care ne-am mai întâlnit. „The Last Movie" apare ca o tentativă dureroasă și nu tocmai reușită a lui Dennis Hopper de a forța „porțile cunoașterii" printr-un film turnat în Peru pus sub semnul metaficțiunii – un termen care încă așteaptă introducerea în DEX („o formă de ficțiune care

își pune în evidență propria structură narativă într-un mod ce atrage inevitabil atenția receptorului asupra faptului că se află în fața unei opere de natură ficțională" – definiție Chatgpt). „Punishment Park" produs în SUA îl consacră pe englezul Peter Watkins ca maestru desăvârșit al genului pseudo-documentar, fake documentary: exterminarea programată a „contraculturnicilor" de tot felul de către un Establishment statunitens devenit dictatorial. Miloš Forman negustează Lagărul de Est pentru cel de Vest, trece oceanul spre fericirea noastră și ne lasă prima sa capodoperă din Lumea Nouă: „Taking Off", filmată integral în New York și axată pe un intens conflict dramatic admirabil gestionat între valorile tradiționale ale squares-ilor și mirajul Youth Revolution pe care o trăiesc propriii lor copii. Monte Hellman, până atunci cineast independent „din suberan", accede în sistemul marilor studiouri cu „Two-Lane Blacktop", un road movie trecut neobservat pe moment dar care s-a dovedita fi în timp un sleeper hit, ajungând peste ani un cult classic. Despre „Vanishing Point" al lui Richard T. Sarafian și incalculabila sa valoare filmică pentru spiritul din Late Psychedelia post-Woodstock am mai vorbit deja. „Zachariah" este un alt acid western psihedelic postmodernist regizat de Geroge Englund în care Country Joe And The Fish, The James Gang și The New York Rock Ensamble (o trupă de rock baroc) interpretează personaje dar și cântă. Putem trece Atlanticul: inubliabilul „A Clockwork Orange" regizat de Stanley Kubrik după romanul lui Anthony Burgess, titlu mereu proaspăt pus sub semnul microcosmului mod britanic și „clasat" în dreptul dystopian crime_film, decelează cvasi-freudian angoasele legate de Youth Revolution în Albion. Revenind în America, nu aș trece prea ușor peste „Billy Jack", filmat în 1969 dar ieșit cu convulsii abia în 1971, al doilea din insolita tetralogie

Billy Jack a lui Tom Lughlin – cel care interpretează și personajul central. Aici, cu un film dedicat contraculturii hippie (primul fusese un outlaw biker gang film). Demarat ca fim independent, a fost oprit din lipsă de bani și preluat de 20th Century Fox care, văzând rezultatul final, a oprit filmul de la difuzare. Tom Lauglin l-a difuzat pe speze proprii ca film independent închiriind sălile și va sfârși prin a aduna 50 de milioane de dolari – sumă uriașă pentru acela timp.

Filmele artistice amintite fugitiv puțin mai sus (și cam pe sărite) au fost pe aceeași lungime de undă cu documentarele descrise în carte. Poate, chiar, au fost generate (și) de acelea. Mă voi opri în dreptul acestui ultim an, nu voi merge mai departe, nu fără un memento pentru filmul de desen animat a cărui amintire, cu toate că deja estompată, trimite către posteritate o transfigurare a contraculturii timpului – și mă voi referi doar la lung-metraje. 1968 aduce „Yellow Submarine", al cărui succes fulminant la toate categoriile de vârstă a uluit „gulerele albe" din industrie. 1971 ne dăruiește adorabilul „The Point" cu faimosul personaj central Oblio (inclusiv în România ceaușistă), pe muzica lui Harry Nilsson – de fapt, mai întâi a fost albumul său pe disc de vinil în 1970, după care s-a făcut lung-metrajul de animație – o premieră mondială. În România a ajuns versiunea cu personajul Tatăl interpretat de Ringo Starr, a fost a patra, în prima versiune era Dustin Hoffman. 1972 (am depășit limita temporală autoimpusă de mai sus!) este anul spumosului „Fritz The Cat" regizat de Ralph Bakshi la debutul său, în care motanul contraculturnic ultra-îndrăgit imaginat de caricaturistul Robert Crumb trece *en fanfare* pe marele ecran într-un film de cult pentru adulți, împreună cu întreaga sa colecție de tribulații cataclismice proprii apogeului din Psychedelia. În 1973 același

Ralph Bakshi își duce mai departe propria viziune de regizor de film de desen animat pentru adulți (nu și desenator!) în „Heavy Traffic", imersând în același transfigurat microcosm al inepuizabilei contraculturi din New York City încasat ca Noul Babylon. „The Nine Lives of Fritz The Cat", un sequel la fel de plin de har, va ieși în săli în 1974 dar în regia lui Robert Taylor, păstrând însă multe (dacă nu totul) din primul titlu. Schimbând registrul dar nu și stilul, Bakshi va lansa în 1975 „Coonskin", tot pentru adulți, tot pe teme exclusiv ale contraculturii Anilor '60 cu tentaculele întinse în *Late* și *Very Late Psychedelia*, tot creând personaje animate absolut memorabile. Decelăm o exemplară suită americană de filme de animație cu dedicație pentru adulți despre care azi, regretabil!, nu mai vorbește nimeni.

# EPILOG

În 1979 eram elev în clasa a XII-a la Liceul de Filologie-Istorie din Oradea când secretara venerabilei instituții năvălește răvășită și cu părul vâlvoi într-una din orele de curs și anunță: Securitatea îi așteaptă pe Chirilă și pe încă alți doi în biroul directoarei pentru interogatoriu! Ne-am dus, ce era să facem... Directoarea școlii a ieșit din birou îndepărtându-se îngrozită și împleticindu-se pe tocuri, de parcă văzuse un grup de ciumați cu numere matricole pe brațe – și, de atunci, nu ne-a mai răspuns la salut pe holuri. Înăuntru era un maior de Securitate care ne-a tratat (pe rând, desigur) deloc brutal dar, totuși, ca pe niște autentici dizidenți, adică un pericol pentru „societatea socialistă multilateral-dezvoltată" – cum pompos era denumită oficial dictatura lui Nicolae Ceaușescu din România acelor timpuri. Am aflat, într-un târziu, și care fusese „crima contra poporului român" pe care eu personal o comisesem: intram frecvent pe poarta școlii cu discuri de vinil cu muzică rock sub braț – pe atunci, rarități cvasi-interzise și eu eram colecționar. Mă „raportase" diriginta noastră, o profesoară de limba rusă. Secretarul de Partid al liceului, profesor de matematică, mă oprea după aceea pe holuri prin pauze, să-mi ceară explicații. (Ceva mai târziu, deja student la București fiind, am ajuns celebru pentru discografia mea completă Jethro Tull, dacă mai era vreunul în România nu știam eu de el, dar nu prea cred).

Aşadar, nici vorbă despre rockumentare în România ceauşistă – acestea erau fructele „capitalismului în descompunere", cum ne învăţau la clasă profesorii noştri de ştiinţe politice. Anii '80 au adus apoi cu ei răspândirea casetelor VHS şi a vizionărilor clandestine, târziu în noapte, de cele mai multe ori în grup – dar rockumentarele erau foarte rare încă şi pe atunci. Abia după căderea comunismului, începând cu Anii '90, filmele de orice fel s-au putut răspândi liber la noi în ţară, dar procesul a fost lung şi adeseori anevoios. Explozia Internetului din anii 2000 a umplut această lipsă.

Dedic această carte tuturor acelor *old timers* autohtoni mai mult sau mai puţin contemporani cu Generaţia Woodstock care şi-au căutat în muzica rock (şi în tot ce aceasta a generat) un refugiu din faţa monstruozităţii aşa-zisului „socialism" şi a dictaturilor de orice fel. Dar şi celor născuţi mai târziu care, într-o lume liberă sau pe-aproape, şi-au făcut tot din muzica rock o pavăză. Unii, chiar, un scop în viaţă.

S-auzim numai de bine!

# CRONOLOGIA FILMELOR ANALIZATE

## în ordinea datei filmărilor

| Titlul<br>Regizorul | Durata | Ordinea în cuprins | Producţie | Data şi locul filmării | Data premierei |
|---|---|---|---|---|---|
| „Traité de bave et d'éternité"<br>Isidore Isou | 120 min | 2.1 | Franţa | 1951<br>Franţa | 20 apr. 1951<br>Fest. Cannes |
| „Moi, un noir"<br>Jean Rouch | 73 min | 2.2 | Franţa,<br>Coasta de Fildeş | 1957<br>Abidjan | 1958<br>Franţa |
| „Les raquetteurs"<br>Michel Brault,<br>Gilles Groulx | 15 min | 2.3 | Canada | 1957<br>Sherbrooke, CAN | sep. 1995<br>Canada |
| „Primary"<br>Robert Drew | 60 min | 2.4 | SUA | 1960<br>SUA | 1960<br>SUA |
| „Chronique d'un été (Paris 1960)"<br>Jean Rouch | 86 min | 2.5 | Franţa | 1960<br>Franţa | oct. 1961<br>Franţa |
| „What's Happening! The Beatles In The U.S.A."<br>Albert & David Mysels | 81 min (versiunea iniţială) | 6.1.1 | SUA, tv | feb. 1964<br>SUA | 14 dec. 1964<br>SUA |

| Titlul<br>Regizorul | Durata | Ordinea în cuprins | Producție | Data și locul filmării | Data premierei |
|---|---|---|---|---|---|
| „The T.A.M.I. Show"<br>Steve Binder | 123 min | 8.1 | SUA, tv | 28-29 oct. 1964<br>California | 29 dec. 1964<br>SUA |
| „The Acid Tests"<br>The Merry Pranksters | 55 min | 10.1 | SUA | 1964-1966<br>California | 1999<br>SUA |
| „New Musical Express Poll Winner's Concert 1965" | 120 min | 8.1 | UK, tv | 11 apr. 1965<br>UK | 11 apr. 1965<br>UK (live) |
| „The Beatles at Shea Stadium" | 48 min | 8.2 | SUA, tv | 15 apr. 1965<br>SUA, NYC | 1 mar. 1966<br>UK (BBC) |
| „The Big TNT Show"<br>Larry Peerce | 95 min | 8.1 | SUA, tv | 29 nov. 1965<br>Los Angeles | ian. 1966<br>SUA |
| „Dont Look Back"<br>D. A. Pennebaker | 96 min | 5.1 | SUA | primăvara 1965 UK | 17 mai 1967<br>SUA |
| „Charlie Is My Darling"<br>Peter Whitehead | 50 min (versiunea intemediară) | 6.2.1 | UK | 2-5 sep. 1965<br>Irlanda | oct. 1966<br>Mannheim, RFG |
| „A Boy Called Donovan"<br>Charles Squires | 120 min (fragmente) | 9.1 | Hong Kong (UK), tv | toamna 1965<br>UK | ian 1966<br>UK |
| „S.F. Trips Festival, An Opening"<br>Ben Van Meter | 9 min | 4.7 | SUA | ian. 1966<br>San Francisco | 1966<br>San Francisco |
| „Eat The Document "<br>Bob Dylan | 54 min | 5.2 | SUA | primăvara 1966 UK | 30 nov. 1972<br>SUA |
| „Mondo Mod"<br>Peter Perry | 72 min | 4.1 | SUA | 1966<br>Hollywood | 1967<br>SUA |
| „The Exploding Plastic Inevitable"<br>Ronald Nameth | 22 min | 9.2 | SUA | 1966<br>Chicago | 1967<br>SUA |
| „Festival"<br>Mrray Lerner | 95 min | 7.1 | SUA | 1963-1966<br>Newport, California | 5 dec. 1967<br>SUA |

| Titlul<br>Regizorul | Durata | Ordinea în cuprins | Producție | Data și locul filmării | Data premierei |
|---|---|---|---|---|---|
| „The Hippie Temptation | 50 min | 4.2 | SUA, tv 1967 | San Francisco | 22 aug. 1967, SUA |
| „Tonite let's all make love in London"<br>Peter Whitehead | 60 min | 4.4 | UK | 1967<br>UK | 18 iul. 1968<br>UK |
| „The Pink Floyd: London '66-'67"<br>Peter Whitehead | 30 min | 9.9 | UK | 1967<br>Londra | 29 sep 1994<br>UK |
| „San Francisco"<br>Anthony Stern | 16 min | 10.4 | UK | 1967-68<br>San Francisco | 1969<br>UK |
| „Monterey Pop"<br>D. A. Pennebaker | 79 min | 7.2 | SUA | iun. 1967<br>Monterey, California | 26 dec. 1968<br>SUA |
| „Something's Happening"<br>Edgar Beatty | 75 min | 4.3 | SUA | 1967<br>California | 19 dec. 1967<br>SUA |
| „Revolution"<br>Jack O'Connell | 87 min | 4.5 | SUA | 1967<br>California | 17 mai 1968<br>SUA |
| „Like It Is"<br>William Roetsler | 72 min | 4.6 | SUA | 1967<br>California | iul. 1968<br>SUA |
| „Acid Mantra Or Rebirth Of A Nation"<br>Ben Van Meter | 103 min | 4.7 | SUA | 1967-1968<br>San Francisco | 1968<br>SUA |
| „All My Loving"<br>Tony Palmer | 52 min | 10.2 | UK, tv | 1968<br>UK | 3 nov. 1968<br>UK |
| „Experience"<br>Peter Neal | 29 min | 9.4 | UK | 1968<br>UK | 16 aug. 1968<br>Londra |
| „Rome Goes Pop" | 18 min (fragmente) | 7.3 | UK, tv | 4-7 mai 1968<br>Roma | - |
| „The Columbia Revolt"<br>Newsreel (colectiv) | 50 min | 2.9 | SUA | apr.-mai 1968<br>New York | oct. 1968<br>SUA |

| Titlul<br>Regizorul | Durata | Ordinea în cuprins | Producţie | Data şi locul filmării | Data premierei |
|---|---|---|---|---|---|
| „Sympathy For The Devil"<br>Jean-Luc Godard | 111 min | 6.2.2 | Franţa | 1968<br>Franţa, UK | 30 nov. 1968<br>Londra |
| „1 PM"<br>Jean-Luc Godard, Richad Leacock, D. A. Pennebaker | 90 min | 6.1.2 | SUA | 1968<br>SUA | 10 feb. 1972<br>SUA |
| „You Are What You Eat"<br>Barry Feinstein | 75 min | 4.8 | SUA | 1968<br>SUA | 1968<br>SUA |
| „The Doors: The Doors Are Open"<br>John Sheppard | 56 min | 9.4 | UK, tv | 6-7 sept. 1968<br>Londra | 17 dec. 1968<br>UK |
| „Simon And Garfunkel: Songs Of America"<br>Charles Grodin | 56 min | 9.6 | SUA, tv | toamna 1968<br>SUA | 30 nov. 1969<br>SUA |
| „Farewell Concert"<br>Tony Palmer | 50 min | 8.4 | UK, tv | 26 nov. 1968<br>Londra | 5 ian. 1969<br>UK |
| „The Rolling Stones: Rock'N'Roll Circus"<br>Michael Lindsay-Hogg | 65 min | 8.3 | UK, tv | 11-12 dec. 1968,<br>Londra | 12 oct. 1996<br>New York |
| „Let It Be"<br>Michael Lindsay-Hogg | 81 min | 6.1.2 | UK | ian. 1969<br>Londra | 13 mai 1970<br>New York |
| „Supershow"<br>John Crome | 71 min | 8.6 | UK | mar. 1969<br>UK | nov. 1969<br>Londra |
| „Janis Joplin And Her Group"<br>Johan Segerstedt | 26 min | 9.5 | Dane-marca, tv | 18-19 apr. 1969<br>Copenhaga | 7 apr. 1969<br>Danemarca |
| „Janis Joplin: Live In Frankfurt, Germany"<br>Reinhard Hauff | 45 min | 9.5 | RFG, tv | 12 apr. 1969<br>Frankfurt | 1970<br>RFG |

| Titlul<br>Regizorul | Durata | Ordinea în cuprins | Producţie | Data şi locul filmării | Data premierei |
|---|---|---|---|---|---|
| „Blind Faith Hyde Park 7TH June 1969" | 73 min | 8.5 | UK | 7 iun. 1969<br>Londra | 19 sep. 2006<br>SUA |
| „Bed Peace"<br>John Lennon, Yoko Ono | 71 min | 10.3 | UK | iun. 1969<br>Montreal | 2011<br>domeniu public |
| „The Stones In The Park"<br>Jo Durden Smith, Leslie Woodhead | 53 min | 8.5 | UK, tv | 5 iul. 1969<br>Londra | 2 sept. 1969<br>UK |
| „San Franciso Rock – A Night At The Family Dog"<br>Robert N. Zagone | 58 min | 8.8 | SUA | 1969<br>San Francisco | 13 feb. 1970<br>SUA |
| „Carry It On"<br>James Coyne, Christopher G. Knight | 80 min | 11.1 | SUA | 1969<br>SUA | 26 aug. 1970<br>SUA |
| „Woodstock"<br>Michael Wadleigh | 185 min (versiunea primară) | 7.4 | SUA | aug. 1969<br>White Lake, NY | 26 mar. 1970<br>SUA |
| „Got No Shoes Got No Blue"s | 84 min | 7.5 | SUA | sep. 1969<br>Texas, SUA | |
| „John Lennon And The Plastic Ono Band: Sweet Toronto"<br>D. A. Pennebaker | 70 min | 8.9 | SUA | 13 sep. 1969<br>Toronto, CAN | 1988<br>SUA |
| „Keep On Rockin'"<br>D. A. Pennebaker | 30 min | 8.9 | SUA | 13 sep. 1969<br>Toronto, CAN | 30 mar 2000<br>Salonic |
| „Celebration at Big Sur"<br>Baird Bryant, Johanna Demetrakis | 82 min | 7.6 | SUA | 13-14 sep. 1969<br>Big Sur, Cal. | 1971<br>SUA |
| „Gimme Shelter"<br>Albert & Davin Mysles, Charlotte Zwerin | 91 min | 6.2.3 | SUA | 1969<br>SUA, NYC şi Cal. | 6 dec. 1970<br>SUA |

| Titlul<br>Regizorul | Durata | Ordinea în cuprins | Producție | Data și locul filmării | Data premierei |
|---|---|---|---|---|---|
| „Rope Ladder To The Moon:<br>Jack Bruce"<br>Tony Palmer | 55 min | 10.5 | UK, tv | 1969<br>UK | 1 feb. 1970<br>UK |
| „Perche pagare per essere felici!!"<br>Marco Ferreri | 46 min | 7.8 | Italia, tv | 1969-1970<br>Canada, SUA | dec. 1970<br>Italia |
| „Mad Dogs And Englishmen"<br>Pierre Adidge | 117 min | 11.5 | SUA | mar. 1970<br>SUA | 1971<br>SUA |
| „Jimi Plays Berkeley"<br>Peter Pilafian | 55 min | 8.10 | SUA | 20 mai 1970<br>Berkeley Cal. | 13 sep. 1971<br>SUA |
| „There Is An Ocean"<br>Nigel Lesmoir-Gordon | 38 min | 11.4 | UK | 1970<br>Grecia | 13 sept. 2005<br>UK (pe dvd) |
| „Midsummer Rock"<br>Bob Heath | 90 min | 8.7 | SUA, tv | 13 iun. 1970<br>Cincinatti, SUA | 1970<br>SUA |
| „Stamping Ground"<br>Jason Pohland, Geroge Sluizer | 91 min | 7.9 | Olanda-RFG | 26-28 iunie 1970<br>Kralingen, Olanda | 1971 |
| „Be Glad For The Song Has No Ending"<br>Peter Neal | 49 min | 9.7 | UK, tv | 1970<br>UK | 20 dec. 1970<br>SUA |
| „The Day The Music Died"<br>Bert Tenzer | 87 min | 7.7 | SUA | iul. 1970<br>NYC | ian. 1977<br>SUA |
| „Groupies"<br>Ron Dorfman, Peter Nevard | 92 min | 10.6 | SUA | 1970<br>SUA | 8 nov. 1970<br>SUA |
| „Rainbow Bridge"<br>Chuck Wein | 125 min | 10.7 | SUA | iul. 1970<br>Hawaii | 1971<br>Hollywood |

| Titlul<br>Regizorul | Durata | Ordinea în cuprins | Producţie | Data şi locul filmării | Data premierei |
|---|---|---|---|---|---|
| „Festival Express"<br>Frank Cvitanovich,<br>Bob Smeaton | 90 min | 11.3 | SUA | 1970 vara<br>Canada | 09 sept.<br>2003<br>Toronto |
| „Message to Love:<br>The Isle of Wight<br>Festival 1970"<br>Murray Lerner | 127 min | 7.10 | SUA | 26-31 aug.<br>1970<br>Isle Of<br>Wight, UK | feb. 1996<br>Berlin |
| „Frank Zappa VPRO"<br>Roelof Kiers | 55 min | 9.8 | Olanda, tv | toamna<br>1970<br>California | 11 feb. 1971<br>Olanda |
| „Glastonbury Fayre"<br>Nicholas Roeg, Peter<br>Neal | 87 min | 7.11 | UK | 20-24 iun.<br>1971<br>Pilton, UK | mai 1972<br>UK |
| „Fillmore:<br>The Last Days"<br>Richard T. Heffron | 95 min | 8.8 | SUA | 29 iun. – 4<br>iul. 1971<br>San<br>Francisco | 1972<br>SUA |
| „Ginger Baker<br>In Africa"<br>Tony Plamer | 53 min | 11.6 | UK, tv | 1971 vara<br>Africa | 15 iul. 1973<br>UK |
| „Medicine Ball<br>Caravan"<br>François Reichenbach | 88 min | 11.2 | SUA,<br>Franţa | 1971 SUA | 20 aug.<br>1971<br>SUA |
| „The Concert For<br>Bangladesh"<br>Saul Swimmer | 103 min | 8.12 | SUA | 1 aug. 1971<br>New York<br>City | 23 mar.<br>1972<br>SUA |
| „Pink Floyd: Live At<br>Pompeii"<br>Adrian Maben | 92 min | 9.9 | RFG<br>Franţa<br>Belgia, tv | 1971<br>Pompeii,<br>Paris | 2 sept. 1972<br>Edinburgh |
| „The John Sinclair<br>Freedom Rally"<br>Steve Gebhardt | 78 min | 8.11 | SUA | 10 dec.<br>1971<br>Ann Arbor,<br>SUA | 1 apr. 1989<br>SUA |
| „Sunbury"<br>Ray Wagstaff,<br>John Dixon | 97 min | 7.12 | AUS | 29-31 ian.<br>1972 AUS | 1972<br>AUS |

| Titlul<br>Regizorul | Durata | Ordinea în cuprins | Producție | Data și locul filmării | Data premierei |
|---|---|---|---|---|---|
| „Cocksucker Blues"<br>Robert Franck | 93 min | 6.2.4 | SUA | iun.-iul.<br>1972<br>SUA | |
| „Sing Sing Thanksgiving"<br>David Hoffman, Harry Willand | 78 min | 10.8 | SUA | 1972<br>Sing Sing Prison, SUA | apr. 1974<br>SUA |
| „The London Rock And Roll Show"<br>Peter Clifton | 84 min | 8.13 | UK | 5 aug. 1972<br>Londra, UK | dec. 1973<br>UK |
| „Let The Good Times Roll"<br>Robert Abel, Sidney Levin | 99 min | 8.13 | SUA | 1973<br>SUA | 25 mai 1973<br>SUA |
| „Renaldo And Clara"<br>Bob Dylan | 235 min | 5.3 | SUA | 1975-1976<br>SUA | 25 ian. 1978<br>SUA |
| „I'm Not There"<br>Todd Haynes | 135 min | 5.4 | SUA | 2006<br>Quebec, CAN | 3 sept. 2007<br>Fest. Veneția |

# BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

**Notă:**

Alte cărți consultate au fost indicate în text și notele explicative.


• **Adams, Chris** – „Inside The Cold War. A Cold Warrior's Reflections", Air University Press, Maxwell Air Force Base, Alabama, 1999, ISBN 978-1-58566-068-1

• **Adelt, Ulrich** – „Blues Music in the Sixties. A Story in Black and White", Rutgers Univerity Press, 1972/2010, ISBN 978-0-8135-4750-3

• **Anthony, Gene** – „The Summer Of Love. Haight-Ashbury At Its Highest", Last Gasp Of San Francisco 1980, ISBN 0-86719-421-9

• **Beattie, Keith** – „BFI Film Classics: Dont Look Back", British Film Institute, 2019, ISBN-13: 978-1838715397

• **Beattie, Keith și Griffiths, Trent** (editori) – „D. A. Pennebaker: Interviews", University Press of Mississippi, în seria „Conversations with Filmmakers", 2024, ISBN-10: 1496857925

• **Blake, Mark** – „Pretend You're in a War: The Who & The Sixties", Aurum 2015, ISBN-10: 178131523X

• **Bockris, Victor** – „Transformer. The Lou Reed Story", Simon& Schuster, 1995, ISBN 0-684-80366-6

• **Chaplin, Tamara & Pieper Mooney Jadwiga E.** (editori) – „The Global 1960s: Convention, Contest, and Counterculture", Routledge 2018, ISBN: 978-1-138-70941-6 (din seria „Decades in Global History")
• **Churchill, Ward & Wall, Jim Wander** – „The COINTELPRO Papers: Documents From the FBI's Secret Wars Against Dissent in the United States", South End Press 2001, ISBN 0-89608 360-8
• **Clayson, Alan** – „Keith Moon: Instant Party. Musing, Memories and Minutiae", Chrome Dreams, 2005, ISBN 1 83240 3109
• **Dave, Rubin** – „Inside the Blues 1942-1982: Four Decades of the Greatest Electric Blues Guitarists", Hal Leonard Corporation 2007, ISBN-10: 142341666X
• **Davies, Stephen** – „Jim Morrison: Life, Death, Legend", Gotham Books 2004, ISBN 0 7865 6325 7
• **Des Barres, Pamela** – „I'm with the Band: Confessions of a Groupie", Chicago Review Press 2005 (ediția princeps din 1987), ISBN-10: 1556525893
• **Dickstein, Morris** – „Gates of Eden. American Culture in the Sixties", Basic Books Inc. Publishers 1977, ISBN 0-465-02631-1
• **Echols, Alice** – „Scars of Sweet Paradise: The Life and Times of Janis Joplin", Henry Holt and Company 2000, ISBN-10: 0805053948
• **Echols, Alice** – „Shaky Ground: The '60s and Its Aftershocks", Columbia University Press 2002, ISBN 0–231–10670–X
• **Ferrell, Vance** – „Inside Rock Music", Evolution Facts, 2006, ASIN: B095WWWPPZ
• **Gaar, Gillian G.** – „The Doors: The Illustrated History", Voyageur Press 2015, ISBN: 978-0-7603-4690-7
• **Goldman, Albert** – „The Lives of John Lennon", William Morrow & Company 2001, ISBN-10: 556523998

• **Greene, Doyle** – „Rock, Counterculture and the Avant Garde, 1966–1970. How the Beatles, Frank Zappa and the Velvet Underground Defined an Era", McFarland & Company, Inc. 2016, e-ISBN: 978-1-4766-2403-7
• **Greenfield, Robert** – „Bear: The Life and Times of Augustus Owsley Stanley III", Thomas Dunne Books 2016, ISBN 978-1-250-08121
• **Guerra, Paula (editor)** – „On The Road to the American Underground", Universidade do Porto. Faculdade de Letras 2015, SBN 978-989-8648-50-1
• **Hartogsohn, Ido** – „American Trip: Set, Setting, and the Psychedelic Experience in the Twentieth Century", The MIT Press, 2020, ISBN-10: 0262539144
• **Hartogsohn, Ido** – „American Trip: Set, Setting, and the Psychedelic Experience in the Twentieth Century", The MIT Press, 2020, ISBN-10: 0262539144
• **Heylin, Clinton** – „Behind the Shades: The 20th Anniversary Edition", William Morrow & Co 2001, ISBN-10 : 0688165931
• **Hoffmann, Abbie** – „Steal This Book", Vintage Books 1971, ISBN-10: 0307475476
• **Issitt, Micah L.** – „Hippies. A Guide to an American Subculture", Greenwood Press Santa Barbara California 2009, ISBN: 978-0-313-36572-0
• **Jarnow, Jesse** – „Heads: A Biography of Psychedelic America", Da Capo Press, 2016, ISBN 978-0-306-82255-1
• **Jenkins, Philip** – „A Global History of the Cold War, 1945–1991", Palgrave Macmillan 2021, ISBN 978-3-030-81365-9
• **Kahana, Jonathan (editor)** – „The Documentary Film Reader. History, Theory, Criticism", Oxford University Press 2016, ISBN 978–0–19–973964–6

• **Kirkpatrick, Rob** – „1969: The Year Everything Changed", Skyhorse Publishing 2019, ISBN-10: 1510743073
• **Kramer, Michael J.** – „The Republic of Rock. Music and Citizenship in the Sixties Counterculture", Oxford University Press 2013, ISBN 978-0-19-538486-4
• **Lefkovitz, Aaron** – „Jimi Hendrix and the Cultural Politics of Popular Music", Palgrave Pivot Macmillan 2018, ISBN 978-3-319-77012-3
• **Martin, Bradford D.** – „The Theater Is in the Street: Politics and Public Performance in 1960s America", University of Massachusetts 2004, ISBN-10: 1558494588
• **Martin, George with Pearson, William** – „Summer of Love. The Making of Sgt. Pepper", Pan Books 1995, ISBN 0 330 34210 X
• **Mason, Nick** – „Inside Out: O istorie personală a Pink Floyd", Victoria Books 2013, ISBN 978-606-8360-41-6
• **McCarron, Andrew** – „Light Come Shining: The Transformations of Bob Dylan", Oxford University Press 2017, ISBN 9780199313471
• **McElhaney, Joe** – „Albert Maysles", Skyhorse Publishing, în colecția „Contemporary Film Directors", 2009, ISBN-10: 0252076214
• **McGowan, David** – „Weird Scenes Inside The Canyon1967. Laurel Canyon, Covert Ops & The Dark Heart Of The Hippie Dream", Headpress 2014, ISBN-10: 9781909394124
• **Miller, Timothy** – „The 60s Communes. Hippies And Beyond", Syracuse University Press 1999, ISBN 0-8156-2811-0
• **Miller, Timothy** – „The Hippies and American Values", The University of Tennessee Press / Knoxville 2011, ISBN 10: 1-57233-817-2

• **Miraldi, Robert** – „Seymour Hersh: Scoop Artist", Potomac Books 2013, ISBN 978-1-61234-475-1
• **Mitchell, Gillian** – „The North American Music Revival: Nation and Identity in the United States and Canada 1945-1980", Ashgate Publishing Limited, 2007, ISBN 978-0-7546-5756-9
• **Norman, Philip** – „Paul McCarntey: The Life", Back Bay Books 2017, ISBN-10: 0316327972
• **Norman, Philip** – „Slowhand. The Life and Music of Eric Clapton", Little, Bown & Company 2018, ISBN 978-0-316-56045-0
• **Petrus, Stephen & Cohen, Ronald D.** – „Folk City. New York and the American Folk Music Revival", Oxford University Press 2015, ISBN 978–0–19–023102–6
• **Philips, Michelle** – „California Dreamin'. The True Story of the Mamas and the Papas", Warner Books, Inc. 1986, ISBN 0-446-51308-3
• **Pollini, Luca** – „Amore e rivolta a tempo di rock: Storia degli Hippie, il movimento che ha fatto sognare il mondo", Collana Velvet 2014, ISBN 978-88-89155-90-5 (lb. it.)
• **Polizzotti, Mark** – „Highway 61 Revisited", Continuum 2006, ISBN-10 : 0826417752
• **Richards, Keith & Fox, James** – „Life", Back Bay Books 2011, ISBN-10: 031603441X
• **Roark, Randy** – „Psychedelic Poster Art Catalog", Laocoon Press 2015, ISBN-13: 979-8869974143
• **Roszak, Theodore** – „The Making of a Counterculture. Reflections on the Technocratic Society and Its Youthful Opposition", University of California Press 1995, ISBN-10: 0520201221
• **Russo, Alessandro** – „Cultural Revolution and Revolutionary Culture", Duke University Press Books 2020, ISBN-10: 1478009527

• **Sanders, Ed** – „The Family: The Story of Charles Manson's Dune Buggy Attack Battalion", Dutton 1971, ISBN-10: 0525103007
• **Schaffner, Nicholas** – „Saucerful of Secrets: The Pink Floyd Odyssey", Delta 1992, ISBN-10 : 0385306849
• **Stone, Skip** – „Hippies From A to Z. Their Sex, Drugs, Music and Impact on Society from the Sixties to the Present", Hip, Inc 1999, ISBN-10: 1930258011
• **Stuessy, Joe & Lipscomb, Scott**– „Rock and Roll: Its History and Stylistic Development", Pearson 2013, ISBN-13: 978-0-205-24697-7
• **Thomson, Elisabeth** – „Joan Baez: The Last Leaf", Palazzo Editions 2020, ISBN-10: 1786750961
• **Thomson, Elisabeth & Gutman, David** – „The Lennon Companion. Twenty-five Years of Comment", Da Capo Press, 2004, ISBN 0-306-81270-3
• **Williamson, David G.** – „The Cold War", Hodder Education & Hachette UK Company 2013, ISBN 978 14441 56478
• **Wolfe, Tom** – „Acid Test", Points 2019, ISBN-10: 2757880160 (lb. fr.)
• **Womack, Kenneth (editor)** – „The Cambridge Companion to The Beatles", Cambridge University Press 2009, ISBN 978-0-521-86965-2
• **Zotelo, Ricardo** – „Pink Floyd Historia, Cronología y Letras", Bubok Publishing 2016, ISBN-10: 8468652121 (lb. sp.)

**DICȚIONARE**

• **McCleary, John Bassett** – „Hippie Dictionary. A Cultural Encyclopedia (and Phraseicon) of the 1960s and 1970", Ten Speed Press Berkley 2004, ISBN 978 1-58008-547-2

• **Lawlor, William T.** – „Beat Culture. Icons, Lifestyles, and Impact", ABC-CLIO, 2005, 80 07 06 05 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1
• **Hamilton, Neil A.** – „The ABC-Clio Companion to the 1960s Counterculture in America", ABC-CLIO 1997, ASIN B01JQH9L02
• **Roxon, Lilian** – „The Rock Encyclopedia", Workman Publishing Company 1969

# FILMOGRAFIE SELECTIVĂ

**Notă:**

Nu conține filmele analizate ori menționate în subcapitole. Alte filmografii, uneori consistente, au fost indicate în text sau notele explicative.

- **„65 Revisited"** – SUA 2007, 65 min., regia D. A. Pennebaker (material inedit filmat în turneul Bob Dylan în Anglia)
- **„A Vision Shared: A Tribute to Woody Guthrie and Leadbelly"** – SUA 1988, 88 min., regia Jim Brown
- **„Anthem to the Beauty"** – UK 1998, 75 min., regia Jeremy Marre, film tv, episod al emisiunii „Classic Albums" (produsă de 4 televiziuni inclusiv BBC) despre crearea a 2 albume Grateful Dead: „Anthem Of The Sun" din 1968 și „American Beauty" din 1970
- **„At Folsom Prison with Timoty Leary"** – SUA 1973, 27 min., regia Joanna Leary, Tom Bullock și F.W.A.P.S. (interviu luat în închisoare)
- **„All You Neeed is Love: The Story of Popular Music"** – UK 1976-1980, regia Tony Palmer (serial tv LWT în 17 episoade)
- **„Amazing Journey: The Story of The Who"** (2 vol.) – UK/SUA 2007, 237 min., regia Paul Crowder, Murray Lerner și Pattis Patton
- **„American Revolution 2"** – SUA 1969, 85 min., regia Howard Alk și Mike Gray (despre tulburările sociale din Chicago 1968)

• **„Andy Warhol: A Documentary"** – SUA 2006, 240 min., regia Ric Burns (film tv din seria PBS „American Masters")
• **„Annie Leibowitz: Life Through Lens"** – SUA 2007, 90 min., regia Barbara Leibowitz (film tv din seria PBS „American Masters")
• **„Beware of Mr. Baker"** – SUA 2012, 100 min., regia Jay Bulger (despre Ginger Baker)
• **„Bob Dylan: 1966-1978 - After the Crash"** – UK 2005, 120 min., fără regizor (biografic)
• **„Bob Dylan's Legends"** – UK 2005, 48 min., regia Jane Bywaters și Jane Price, producție BBC despre trei personaje care au influențat creația lui Bob Dylan: Woody Guthrie, Ruben „Hurricane" Carter și Lenny Bruce (episod al emisiunii tv BBC Two „Arena")
• **„Bob Dylan: Odds and Ends"** – SUA 2021, 96 min., regia John Hillcoat și Jennifer Lebeau („Odds And Ends" este titlul unei piese din „The Basement Tapes")
• **„Bob Dylan and The Band - The Basement Tapes - The Legendary Tales"** – SUA 2014, 25 min., producător și regizor Jennifer Lebeau
• **„Cavett and The Lennons"** – SUA 2005, 19 min. (episod al emisiunii tv „The Dick Cavett Show" din 1 septembrie 1971)
• **„Chords of Fame"** – SUA 1984, 88 min., regia Michael David Korolenko (despre folkistul Phil Ochs)
• **„Cold War"** – SUA 1988, serial CNN (24 episoade)
• **„Commune"** – SUA 2005, 78 min., regia Jonathan Berman (despre o comunitate hippie din Anii '60)
• **„Cream: Disraeli Gears"** – UK 2006, 96 min., regia Matthew Longfellow, film tv, episod al emisiunii „Classic Albums" (produsă de 4 televiziuni inclusiv BBC) despre crearea albumului eponim din 1968

• **„Crosby, Stills & Nash: Long Time Comin'"** – SUA 1990, regia Malcolm Leo (biografic)
• **„Crosby Stills Nash & Young"** – SUA 2000, 43 min., producător Hilary Spiegelman, film tv (episod „VH1's Legends")
• **„Dirt Road to Psychedelia: Austin, Texas During The 1960's"** – SUA 2007, 72 min., regia Scott Conn
• **„Dom Kollar Oss Mods (They Call Us Mods)"** – Suedia 1968, 100 min., regia Stefan Jarl, Jan Lindkvist
• **„Don Mclean: American Pie"** – UK 2018, 58 min., regia George Scott, film tv, episod al emisiunii „Classic Albums" (produsă de 4 televiziuni inclusiv BBC) despre crearea albumului eponim din 1971
• **„Dylan In The Madhouse"** – UK 2005, 57 min., producție BBC despre colaborarea lui Bob Dylan la Londra în decembrie 1962 pentru muzica piesei de teatru tv BBC „Madhouse on Castel Street" (episod al emisiunii tv BBC Two „Arena")
• **„Dylan Speaks: The Legendary 1965 Press Conference in San Francisco"** – SUA 2003, 63 min., regia Robert N. Zagone
• **„Ed Sullivan Presents: The Beatles"**– SUA 2003, 250 min. (cele patru apariții The Beatles în emisiunea tv „The Ed Sullivan Show")
• **„Elvis: That's the Way It Is"** – SUA 1970, 97 min., regia Denis Sanders (filmat în timpul Summer Festival Las Vegas 1970, având titlul LP-ului de studio eponim lansat în același an)
• **„Eric Clapton"** – SUA 1997, aprox. 50 min., producător Tom Kaniewski, film tv (episod „VH1's Legends")
• **„Flashing on The Sixties"** – SUA 1990, 52 min., regia Lisa Law (despre Anii Șaizeci)
• **„Folk America"** – UK 2009 180 min., serial tv BBC Four în trei părți despre Fenomenul The American Folk Revival (vezi mai jos și „Folk Britannia")

• **„Frank Zappa and the Mothers of Invention in The Sixties"** – SUA 2008, 134 min., producător Alec Lindsell

• **„Fresh Cream – Live"** – SUA 1993, 73 min., regia Martin Baker (despre supergrupul Cream)

• **„Folk Britannia"** – UK 2006, serial tv BBC Four în trei părți despre folkul britanic (vezi mai sus și „Folk America")

• **„Generation 68"** – UK 2008, 50 min., regia Simon Brook (film despre revoltele anului 1968, făcut de fiul lui Peter Brook)

• **„George Harrison: Living in the Material World"** – SUA 2011, 208 min., regia Martin Scorsese (biografic)

• **„Getting High: A History of LSD"** – SUA 1999, 46 min., regia Greg Goldman (film tv History Channel)

• **„Greenwich Village: Music That Defined a Generation"** – SUA 2013, 93 min., regia Laura Archibald (despre muzica folk din New York)

• **„Hearts and Minds"** – SUA 1974, 112 min., regia Peter Davis (despre Războiul din Vietnam)

• **„Hendrix: Band of Gypsys"** – SUA 1999, 130 min., regia Bob Smeaton (concert la Fillmore East, ian. 1970)

• **„Highway 61 Revisited"** – UK 1993, 56 min., producție BBC despre șoseaua care a inspirat albumul lui Bob Dylan din 1965 (episod al emisiunii tv BBC Two „Arena")

• **„Hippies"** – SUA 2007, 120 min., regia Scott Reda (film tv History Channel)

• **„How To Go Out Of Your Mind - The LSD Crisis"** – Canada 1966, 54 min., film tv

• **„In The Year of the Pig"** – SUA 1968, 103 min., regia Emile de Antonio (despre Războiul din Vietnam)

• **„It Might Get Loud"** – SUA 2008, 98 min., regia Davis Guggenheim (despre istoricul chitarei eletrice)

• **„It Was 20 Years Ago Today"** – UK 1987, 89 min., regia John Sheppard (despre albumul The Beatles „Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band" din 1967)

• **„Janis Joplin Final 24 Hours"** – Canada, 2007, 48 min., regia Paul Kilback, film tv, docudrama (episod al emisiunii „Final 24" pentru Discovery Channell)

• **„Jeff Beck: Still on the Run"** – UK 2018, regia Matthew Longfellow, film tv (biografic)

• **„Jim Morrison Final 24 Hours"** – Canada, 2007, 48 min., regizori Michael Allcock Michael McNamara, film tv, docudrama (episod al emisiunii „Final 24" pentru Discovery Channell)

• **„Jimi Hendrix Experience: Electric Ladyland"** – UK 1997, 60 min., regia Roger Pomphrey, film tv, episod al emisiunii „Classic Albums" (produsă de 4 televiziuni inclusiv BBC) despre crearea albumului eponim din 1968

• **„Jimi Hendrix"** – SUA 1973, 98 min., regia Joe Boyd, John Head și Gary Weis (biografic)

• **„Jimi Hendrix - By Those Who Knew Him Best"** – SUA 2004, 59 min., regia Wilson Ebiye (biografic)

• **„Jimi Hendrix: Hear My Train A Comin'"** – SUA 2013, 90 min., regia Bob Smeaton (din seria tv PBS „American Masters")

• **„Jimi Hendrix: The Dick Cavett Show"** – SUA 2002, 90 min., regia David Barnhizer și Bob Smeaton (aparițiile starului în emisiunea tv)

• **„Jimi Hendrix: The Road to Woodstock"** – SUA 2014, 59 min., regia Bob Smeaton (despre prezența în festival)

• **„Jimi Hendrix: The Uncut Story"** – SUA 2004, 180 min., producător și regizor Stephen Vorsburgh (film tv biografic în 3 părți, neautorizat)

• **„Jimi Hendrix"** – SUA 2001, aprox. 50 min., regizor Mary Wharton, film tv (episod „VH1's Legends")

• **„Jimi Hendrix at the Atlanta Pop Festival"** – SUA 1992, 59 min., regia Jean Pellerin și Jonathan Seay (concertul de la Atlanta International Pop Festival 1970)

• **„Jimi Hendrix Experience: Live In Stockholm 1969"** – Suedia, 56 min. (film tv de concert)

• **„Joan Baez: How Sweet the Sound"** – SUA 2009, 90 min., regia Mary Wharton (din seria PBS „American Masters")

• **„John and Yoko's Year of Peace"** – Canada 2000, 52 min., regia Paul McGrath (despre acțiunea Bed In din 1969)

• **„John Lennon: Love Is All You Need"** – UK 2010, 82 min., regia Alan Byron și Ashley Hall (biografic)

• **„John Lennon: Plastic Ono Band"** – UK 2008, 50 min., regia Matthew Longfellow, film tv, episod al emisiunii „Classic Albums" (produsă de 4 televiziuni inclusiv BBC) despre crearea albumului eponim din 1970

• **„John Lennon"** – SUA 1998, film tv, producători Bernie Kaminski și Angela Quilala (episod „VH1's Legends")

• **„John Lennon Live in New York City"** – SUA 1986, 55 min., regia Carol Dysinger și Steve Gebhardt (concert de binefacere din 1972)

• **„La Section Anderson (The Anderson Platoon)"** – Franța 1967, 65 min., regia Pierre Schoendorffer (despre Războiul din Vietnam)

• **„Lennon Legend: The Very Best of John Lennon"** – USA 2003, 100 min., regia Simon Hilton, John Lennon, Yoko Ono, Joe Pytka și Bruce Wetcott (biografic)

• **„Les derniers jours de Jim Morrison"** – Franța 2006, 51 min., regia Michaëlle Gagnet (biografic, în lb. eng.)

• **„Life and Times of Allen Ginsberg"** – SUA 1997, 82 min., regia Jerry Aronson, film tv (din seria canalului PBS „American Masters")

• **„Lou Reed: Rock and Roll Heart"** – SUA 1998, 73 min., regia Timothy Greenfield-Sanders, film tv (din seria PBS „American Masters")

• **„Lou Reed: Transformer"** – UK 2001, 49 min., regia Bob Smeaton, film tv, episod al emisiunii „Classic Albums" (produsă de 4 televiziuni inclusiv BBC) despre crearea albumului eponim din 1972

• **„Manson"** – SUA 1973, 83 min., regia Robert Hendrickson și Laurence Merrick (despre Charles Manson)

• **„Miles Davies Live in Copenhagen 1969"** – Danemarca, 64 min. (film tv)

• **„Morning Sun"** – SUA 2003, 117 min., regia Geramie Barmé, Richard Gordon, Carma Hinton, film tv (despre Revoluția Culturală din China)

• **„Motor City's Burning: Detroit From Motown to The Stooges"** – UK 2008, 50 min., film tv, producție BBC Four (despre rockul din Detroit din Anii '60)

• **„Neil Young: Don't Be Denied"** – SUA 2009, 90 min., producător Rachel Kay-Williams (din seria tv PBS „American Masters")

• **„Neil Young"** – SUA 2000, aprox. 50 min., producător Angela Quilala, film tv (episod „VH1's Legends")

• **„No Direction Home: Bob Dylan"** – SUA 2005, 208 min., regia Martin Scorsese (film tv din seria PBS „American Masters")

• **„Peter, Paul and Mary: Carry it On - A Musical Legacy"** – SUA 2004, 80 min., regia Jim Brown (biografic)

• „Phil Ochs: There But Fortune" – **SUA 2010, 96 min., regia** Kenneth Bowser (biografic)

• **„Pink Floyd: The Dark Side of the Moon"** – UK 2006, 49 min., regia Matthew Longfellow, film tv, episod al emisiunii „Classic Albums" (produsă de 4 televiziuni inclusiv BBC) despre crearea albumului eponim din 1973

• **„Pink Floyd & Syd Barrett"** – SUA 2002, regizor și producător John Edginton, film tv (episod „VH1's Legends", nu se păstrează integral)

• **„Pink Floyd - Saint-Tropez"** – Franța 1970, 54 min. (film tv de concert)

• **„Pink Floyd Rehearsal The Royal Festival Hall 1969 Rushes by Anthony Stern"** – UK 1969, 25 min., regia Anthony Stern (repetiții pt. concertul de la Royal Albert Hall din 14 aprilie 1969)

• **„The Pink Floyd Story: Wich One's Pink?"** – UK 2007, 60 min., regia Chris Rodley, film tv BBC One (biografic)

• **„Pink Floyd: The Story"** – UK 1994, 50 min (episod al emisiunii tv BBC One „Omnibus")

• **„Pink Floyd Video Anthology"** (5 vol.) – UK 2003, regia David Elfik, Ian Emes și Gerald Scarfe (biografic)

• **„Pink Floyd – Psychedelic Chronicles 1966-1973"** – UK 2005, 100 min. (compilație din concerte filmate de diverse televiziuni)

• „Pop Odysee 1 - Die Beach Boys Und Der Satan" – **Germania** 2008, 59 min., regia Christoph Dreher (despre legăturile membrilor formației cu Charles Manson)

• **„Rare and Unseen: The Beatles"** – 2007, producător și regizor Chris Cowey (biografic neautorizat)

• **„Seven Ages of Rock"** – UK 2007, serial BBC Two despre istoria muzicii rock (7 episoade)

• **„Sir! No Sir!"** – SUA 2005, 85 min., regia David Zeiger (despre Războiul din Vietnam)

• **„Sounds of The Sixties"** – UK 2007, serial BBC Four (10 episoade)

• **„Summer of Love"** – SUA 2007, 60 min., regia Gail Dolgin, Vicente Franco (episod al emisiunii tv PBS „American Experience")

• **„Superstar: The Life and Times of Andy Warhol"**, SUA 1990, 87 min., regia Chuck Workman (biografic)

• **„Syd Barrett: The Haunting Legacy of Pink Floyd's Fallen Genius"** – UK, 2005, 62 min., producător Tom Barber (biografic)

• **„The Beatles: Celebration"** – SUA 1999, 62 min., regia Mark Devito și Geoffrey Giuliano (biografic)

• **„The Beatles Anthology"** – UK 1995, 600 min., serial tv autobiografic (Paul, George, Ringo) ITV (8 episoade) difuzat în SUA pe canalul ABC sub forma a trei lung-metraje.

• **„The Cockettes"** – SUA 2002, 100 min., regia Bill Weber, David Weissman (despre trupa de teatru de avangardă din San Francisco)

• **„The Compleat Beatles"** – SUA 1982, 119 min., regia Patrick Montgomery (biografic)

• **„The Doors: Dance on Fire"** – SUA 1985, 51 min., regia Ray Manzarek, John Densmore și Robby Krieger – toți trei membri ai trupei (secvențe de concert și material de arhivă)

• **„The Doors: Live in Copenhagen 1968"** – Danemarca, 28 min. (concert tv filmat)

• **„The Doors: Live in Europe 1968"** – SUA, 58 min., regia semnată de Paul Justman, Ray Manzarek și John Densmore (ulimii doi, membri ai trupei)

• **„The Doors: Soundstage Performances"** – SUA 2002, 120 min., regia Jack Ofield (biografic)

• **„The Doors: The Doors"** – UK 2008, 60 min., regia Bob Bob Smeaton, film tv, episod al emisiunii „Classic Album"s (produsă de 4 televiziuni inclusiv BBC) despre crearea albumului eponim din 1967

• **„The Doors: The Soft Parade"** – SUA 1991, 50 min., regia Ray Manzarek – membru al trupei (biografic cu secvențe din concerte)

• **„The Doors: When You're Strange"** – SUA 2009, 86 min., regia Tom DiCillo (film tv din seria PBS „American Masters")

• **„The Grateful Dead"** – SUA, 1996, 43 min., regizor și producător Jim Berman, film tv (episod „VH1's Legends")

• **„The Holy Modal Rounders: Bound to Lose"** – SUA 2006, 87 min., regia Sam Wainwright Douglas și Paul Lovelace (despre trupa folk de cult din New York)

• **„The Jimi Hendrix Experience: American Landing"** – SUA 2007, 95 min., regia Bob Smeaton (biografic)

• **„Jimi Hendix: Voodoo Chile"** – SUA 2010, 91min., regia Bob Smeaton (biografic)

• **„The Kids Are All Right"** – UK 1979, 101 min., regia Jeff Stein (despre formația The Who)

• **„The Killing of America"** – SUA 1981, 90 min., regia Sheldon Renan (despre convulsiile Americii, având ca repere asasinarea președintelui Kennedy din 1963 și cea a lui John Lennon din 1980

• **„The Band: The Band"** – UK 1997, 75 min., regia Bob Smeaton, film tv, episod al emisiunii „Classic Albums" (produsă de 4 televiziuni inclusiv BBC) despre crearea albumului eponim din 1969

• **„The Making of Sgt. Pepper"** – UK, 1992, 53 min., regia Alan Benson, despre albumul The Beatles „Sgt. Pepper's Lonely

Hearts Club Band" din 1967, film tv (episod al emisiunii „The South Bank Show", producție LWT)

• **„The Mind-Benders: LSD and the Hallucinogens"** (2 vol.) – SUA 1967, vol. 1 - 104 min., vol. 2 - 120 min., regizor și scenarist Lee R. Bobker (o producție The Bureau Of Medicine & Surgery)

• **„The Pink Floyd and Syd Barrett Story"** – UK 2003, regia John Edgington, 90 min (episod al emisiunii tv BBC Two „Omnibus")

• **„The Ten Thousand Day War"** – Canada 1980-81, 52 min x 26 episoade, producători Michael Maclear și Ian McLeod (serial tv despre Războiul din Vietnam)

• **„The True Story of Frank Zappa's 200 Motels"** – SUA 1988, 59 min., regia Frank Zappa (despre crearea albumului și a filmului cu același nume din 1971)

• **„The U. S. vs. John Lennon"** – SUA 2006, 99 min., regia David Leaf și John Scheinfeld (despre conflictele starului cu administrația Nixon)

• **„The Unseen Beatles"** – UK 2007, 49 min., regia și producția Chris Cowey (biografie neautorizată)

• **„The Sixties: The Years That Shaped a Generation"** – SUA 20005, 120 min., regia David Davis și Stephen Talbot

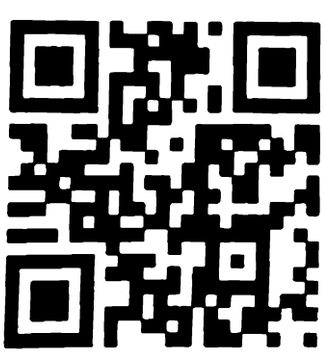
• **„The Source: The Story of the Beats and the Beat Generation"** – SUA 1999, 88 min., regia Chuck Workman

• **„The Vietnam War" (2 vol.)** – SUA 2002, vol. 1 (episoadele 1-4) 180 min., vol. 2 (episoadele 5-7) 195 min., serial tv producție History Channel

• **„The Who: Who's Next"** – UK 2006, 60 min., regia Bob Smeaton, film tv, episod al emisiunii „Classic Albums" (produsă de 4 televiziuni inclusiv BBC) despre crearea albumului eponim din 1971

• **„The Who"** – SUA 1997, 43 min., producător Tom Kaniewski, film tv (episod „VH1's Legends")
• **„Timothy Leary's Dead"** – SUA 1996, 83 min., regia Paul Davids (biografic)
• **„Woody Guthrie: Ain't Got No Home"** – SUA 2006, 90 min., regia Peter Frumkin (film tv din seria PBS „American Masters")
• **„ Woody Guthrie: Hard Travelin'"** – SUA 1984, 74 min., regia Jim Brown (biografic)
• **„The Story of The Yardbirds"** – UK 1992, 55 min., regia Martin G. Baker (biografic)

* * *



EDITURA INTEGRAL

**Placa memorială ridicată în 1984 pe locul Festivalului zis de la Woodstock din 1969 de cei care au cumpărat ferma lui Max Yasgur. Din 2006 acolo funcţionează nou-construitul Bethel Woods Center for the Arts, un ultramodern centru al artelor spectacolului şi muzeu.**
**(foto credit: PublicDomainPictures, Pixabay)**

**Coperta 4:**
**Chitară double-six care i-a aparţinut lui Roger Waters (Pink Floyd) expusă azi la Hard Rock Cafe Londra.**
**(foto credit: T. Chirilă 2024)**

CLUB COLECȚIA Povestiri ȘTIINȚIFICO-FANTASTICE

# Scanare și prelucrare digitală

de

**Anonim**

și

CAT Graur

Antwerpen

2026

AVENTURA

SCORPIONUL

COLECȚIA SFINX

COLECȚIA SFINX

fondată în 1895 bpt serie nouă

EDITURA "ION CREANGĂ"